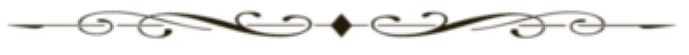
ALCANCES EXTRAESTÉTICOS DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE

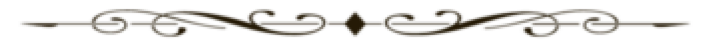
Aspectos éticos, políticos y cognitivos en las teorías estéticas contemporáneas



Romina Conti
Mariano Martínez Atencio
(compiladores)







Alcances extraestéticos de la experiencia del arte

Aspectos éticos, políticos y cognitivos en las teorías estéticas contemporáneas

Romina Conti y Mariano Martínez Atencio
(compiladores)



ISBN: 9789877232851

Alcances extraestéticos de la experiencia del arte: aspectos éticos, políticos y cognitivos en las teorías estéticas contemporáneas / Romina Conti… [et al.]; compilado por Romina Conti; Mariano Martínez Atencio. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, 2021. 398 p.; 20 x 13 cm.
ISBN 978-987-723-285-1
1. Estética. 2. Política. I. Conti, Romina, comp. II. Martínez Atencio, Mariano, comp.
CDD 701.17

Buenos Aires, Argentina
Editorial Teseo
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra,
escríbanos a: **info@editorialteseo.com**
www.editorialteseo.com

Este libro fue compaginado desde TeseoPress.

Indice

Introducción
Prólogo
Gabriel Cabrejas

Arte y sociedad en Theodor W. Adorno
La negatividad radical del arte en el capitalismo avanzado

Carlos Federico Mitidieri

Entre la politización del arte y la iluminación profana: una aproximación a la reflexión estética en Walter Benjamin
Ignacio Girala

Lo extraestético en la cultura afirmativa
Una introducción a la mirada marcuseana

Cristian Bianculli

El cuello del eclipse: autonomía y soberanía de la experiencia estética en Christoph Menke
Guillermo López Geada

Experiencia estética y determinación conceptual en Martin Seel
Romina Conti

El nudo indiscernible entre estética y política en la obra de Ranciére
Maximiliano Correia

Gilles Deleuze: las artes y la filosofía, una alianza activa del pensamiento
Juan Pablo Sosa

Jean-Marie Schaeffer y la propuesta de una estética naturalizada
Nahir Fernández

La experiencia estética del arte: John Dewey
Mariano Martínez Atencio

La realidad como reflejo del misterio: Jean Baudrillard
Ignacio Leandro Luis

Boris Groys: una doble consideración en torno al arte contemporáneo
Jazmín Bassil

¿Puede la belleza redimir al capitalismo?
Gilles Lipovetsky y el optimismo transestético

Esteban Cardone

Acerca de los autores

Introducción

Pensar en las consecuencias que se siguen del contacto con las formas del arte supone redirigir la mirada sobre dominios que exceden lo estético en sentido estricto. Al menos, en lo que toca a lo estético y lo artístico. Así como es difícil pensar en un arte desligado de su materialidad, es fuerza detenerse en ciertos aspectos igualmente constitutivos de algunas obras derivados de impactos extraestéticos. En este sentido, un punto de partida interesante se halla constituido por el entrecruce del arte y ciertas prácticas que dan de lleno en el ámbito que rige nuestra moralidad y nuestra vida en comunidad. Puntualmente, el ámbito de lo político.

Conviene retener aquí lo político en su sentido más amplio. Esto es, entendido como aquel espacio de visibilización y desmarque de ciertos elementos propios de una cultura y sociedad. Así, en el enfoque de Rancière, por ejemplo, el arte deviene –junto a la política– un régimen de visibilidad específico que acompaña a lo político.[1] Ahora bien, en algún sentido, todo arte ha sido y es político. Es decir, ha podido, de mejor o peor manera, contribuir a señalar aquellos *ethos* en cuyo marco fue configurado. Todo arte, podría sostenerse, espeja su tiempo, su contexto cultural y social, y así acompaña la configuración de tales espacios de construcción comunitaria de sentidos.

Cualquier obra, siguiendo esto, es susceptible de recibir un análisis histórico que busca recuperar parte de su pasado originario en la interpretación adecuada de sí. Paralelamente, buena parte de los problemas que se suscitan en materia de interpretación y crítica de arte descansan, a menudo, en la

tergiversación de dichos contextos de origen en el despliegue inconveniente de ciertos anacronismos que, como señala Didi-Huberman,[2] son propios de la labor historiográfica. La obra permanece como documento y testimonio pero de un tiempo que ya no es y cuya ligazón se halla, consecuentemente, interrumpida.

Sin embargo, existe otro modo en el que el arte acompaña y de algún modo espeja esa realidad extraartística que lo rodea. Se trata de la utilización explícita de sus estrategias en materia de señalamiento, de reclamo, de interpelación. Según esta modalidad el arte interrumpe su tradicional tendencia a la complacencia y el disfrute de sus formas por parte de su potencial público para posicionarse como elemento de transformación. Un arte con compromiso político explícito del que, entre otros, América Latina ha sido claro ejemplo desde mediados del siglo XX.

Si la tarea del arte no descansa ya en la mera contemplación estática de sus formas con vistas al disfrute estético, esta constituye una de las alternativas en las que el desmarque contemporáneo amplía las fronteras del mismo. El ejercicio de las prácticas artísticas deviene instrumento o vehículo de transformación social, política, cultural. Toda vez que sus propuestas se corren de los parámetros neutralizantes de aquellos contextos tradicionalmente vinculados a ellas es posible advertir el despliegue de alternativas que trascienden lo estético.

Un claro activismo político acompañó buena parte de las producciones artísticas de mediados de siglo XX en la Argentina y en Latinoamérica. Un vuelco interesante para el arte y la cultura locales que llevó a transformar las vidas de más de un artista y su obra. Un modo de encauzar reclamos, denuncias, peticiones y demás estrategias de visibilización pareció atestiguar algunas proyecciones y anhelos teóricos esbozados con anterioridad. Sin embargo, lo importante parece cifrado en

la posibilidad que comienza a habilitar un efecto diferente del contacto meramente estético con el arte. Algunos de aquellos miembros de lo que hoy se considera la primera generación de la Escuela de Frankfurt, y cuya tesitura es recuperada por parte de los trabajos que componen este volumen, cifraron cierta esperanza en lo estético como modo de resistencia frente al instrumentalismo y la opresión del sistema imperante. Parte de ello tuvo que ver con oponer a la creciente estetización del orden político una buena dosis de politización del arte.

La compilación que introducen estas palabras fue gestada a la luz de estos problemas y con el afán de trascender las limitaciones de corrientes filosóficas para dar lugar a una pluralidad de voces y aportes teóricos que permitieran un amplio recorrido. El proyecto de investigación que le da nombre a este texto tuvo lugar en el marco de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata durante los años 2018 y 2019. El resultado de aquellas búsquedas iniciales y de esos esfuerzos colectivos, construidos desde aportes de estudiantes, graduados/as y docentes investigadores/as, es la presente colección de exploraciones de muy diferentes posiciones y autores de los siglos XX y XXI, cuyas ideas se anclan en los vínculos estrechos que existen entre la experiencia estética, el arte, la sociedad en su trama ético-política y los avatares de la cultura moderna y contemporánea.

Federico Mitidieri se ocupa de la presentación de Theodor Adorno, para quien la experiencia estética es expresión de la no identidad. Para este autor, el arte requiere de la interpretación filosófica para decir su verdad, pero esa interpretación no cierra definitivamente la obra, por lo que arte y filosofía deben complementarse para dar cuenta del contenido de una verdad, que no puede decirse por sí misma. De esa forma, la verdad permanece en condición de enigma en la obra de arte, expresando desde allí lo que no se puede expresar en la

sociedad, a saber, lo no idéntico, lo no conceptual, lo emancipado en una sociedad falsa.

Ignacio Girala analiza los aportes de Walter Benjamin a la luz de la emergencia de los medios técnicos que irrumpieron en la vida europea a lo largo del siglo XIX modificando no solo los modos de producir y distribuir obras de arte sino también el ámbito de la experiencia y de la reflexión estética en un sentido más abarcador, con poderosas derivas políticas emancipatorias. Para Benjamin, en la misma sociedad capitalista y post-aurática se encuentran las vías para su superación.

Cristian Bianculli recupera los aportes en torno a la experiencia estética que devienen de las obras de Herbert Marcuse, analizando la vinculación con la técnica en el marco de una organización social profundamente homogeneizante. Del mismo modo que en la totalidad de su filosofía, el análisis marcuseano de la experiencia estética y la permanencia del arte conduce al reconocimiento de ciertas instancias potenciadoras de la negación, que se vislumbran como fragmentaciones posibles en un orden de dominación.

Para completar el panorama de los aportes de la línea de la teoría crítica al problema de los alcances extraestéticos de la experiencia del arte, Guillermo López Geada analiza la propuesta de Christoph Menke, quien, siguiendo a Adorno, ve el potencial crítico de la estética en su efecto postestético, del cual lo más importante es poner en evidencia que nuestros modos habituales de comprensión (automáticos, inmediatos, identificadores) fracasan al realizar afirmaciones con un mismo concepto para todos los casos posibles. El fracaso de la comprensión al que conduce la experiencia estética consiste, entonces, en señalar que la razón y los discursos entran en una crisis irresoluble cuando dan una validez infinita a un uso de los conceptos,

que fue determinado por los medios, finitos, del conocimiento.

Contemporáneo de Menke, en pleno siglo XXI, Martin Seel propone una *estética del aparecer* que también se inscribe en la estela de la obra de Adorno, pero despliega un juego profundo con la problematización de las modalidades de la experiencia, retomando desarrollos propios de la estética kantiana, aunque mediados por las herramientas de consideración de toda la tradición de la teoría crítica. Romina Conti se ocupa de esta propuesta, que reinstala y profundiza en las posibilidades de una estética no conceptual, pese a los principales detractores de la experiencia estética en las concepciones preponderantes del arte contemporáneo.

Desde otra línea filosófica, Maximiliano Correia se ocupa de los aportes de Jacques Rancière, para quien la igualdad se funda en un tipo de sensibilidad que abarca un conjunto de modos de hacer, sentir, hablar y ver. Gestos y acciones que derriban la preeminencia de determinadas concepciones edificantes que hacen de la percepción del mundo algo unívoco e inamovible. Rancière aporta elementos para la comprensión de que la dominación no se limita de manera simplificada a un sistema económico desigual, sino que es necesario dimensionar su alcance como régimen de lo decible, lo visible y lo pensable.

Juan Pablo Sosa aborda el pensamiento de Gilles Deleuze, para quien no hay pensamientos generales, sino que esta tarea siempre se realiza en un dominio determinado, el filosófico o conceptual y el artístico o sensible. Sosa reestablece los puntos nodales de la filosofía de Deleuze, según la cual se piensa mediante concepto o bien mediante sensaciones, y ninguna modalidad de pensamiento es mejor que otra, ni más plena, ni más completa. Preguntar entonces por el vínculo del arte y la experiencia estética con el pensamiento es desconocer ese lazo de naturaleza común que las aúna.

En el octavo capítulo, Nahir Fernández sistematiza

elementos claves de la propuesta de Jean-Marie Schaeffer en su análisis de la conducta estética. La autora señala que en esta propuesta filosófica convergen elementos de la antropología, la biología y la filosofía misma, dejando de lado la tesis de la excepcionalidad humana y con ello el etnocentrismo y el antropocentrismo de las miradas predominantes sobre lo humano en nuestra cultura occidental y eurocentrada. Para Schaeffer, el análisis de la experiencia estética no tiene que ser materia específica de la filosofía, sino que en este pueden y deben participar otros saberes.

El planteo y análisis de los aportes de John Dewey son presentados por Mariano Martínez Atencio. El énfasis del texto está puesto en aquellos elementos de la propuesta del filósofo que apuntan a develar la inconexión del arte respecto de las restantes esferas de la cultura que se sostiene en la sociedad posindustrial. Dicha inconexión es reflejo de la incoherencia de las sociedades actuales. Frente a esto, parte del problema actual parece derivar del aislamiento que suponen los modernos modos de producción y, consecuentemente, de consumo.

También mirando los condicionamientos de las experiencias contemporáneas, Ignacio Leandro Luis recupera la obra de Jean Baudrillard, enfocando particularmente la vinculación entre los conceptos de simulacro y arte. El investigador sostiene que en la estética se encuentra casi la totalidad de las categorías desarrolladas por Jean Baudrillard, que se muestran actuales para pensar las dinámicas del arte contemporáneo y su lugar en la dinámica de la cultura de nuestras sociedades.

Jazmín Bassil aporta la mirada de Boris Groys, según el cual es posible retornar a las preguntas por la relación entre la estética y la poética; es decir, a los interrogantes que se abren en el territorio de la estética contemporánea, para distinguir las visiones o funciones de los/las artistas o productores/as de arte y de los/las consumidores/as, espectadores/as o

contempladores/as. El problema del arte, el diseño y la estetización del mundo colocan al aporte de Groys en el intercampo de la sociología, la ética, la política y la metafísica, lo que hace de sus aportes una clave de actualización de muchos de los debates planteados en torno al problema del lugar de lo estético.

Finalmente, la compilación se cierra con el capítulo de Esteban Cardone sobre Gilles Lipovetsky, para quien desde que el arte asumió la rebelión contra el orden instituido, contra el espíritu burgués y contra la sociedad que él produjo hace su aparición el individualismo hedonista, en declarada batalla contra el orden disciplinario impuesto por la sociedad burguesa. Para Lipovetsky, el modernismo es una instancia cultural e histórica de rechazo a la tradición y por consiguiente de afirmación de la libertad individual, por lo que la teoría del autor analiza las derivas de esa dirección en las experiencias propias de la vida contemporánea.

El presente texto se compone entonces de doce capítulos, elaborados en el marco de una serie de encuentros de lectura, de exposición y debates que se propusieron desplegar las diferentes dimensiones del desborde de lo estético, y hacerlo desde teorías filosóficas contemporáneas. Esto debe entenderse en el sentido de Agamben, que nos recuerda que "lo contemporáneo es lo intempestivo". Aquello que ofrece resistencia, que no entra dócilmente en las lógicas habituales de la comprensión y que disloca el sentido de la interpretación respetada.

Podríamos agregar que la experiencia estética es siempre contemporánea en ese sentido:

> Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese

anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo.[3]

Queremos agradecer a la Universidad Nacional de Mar del Plata el marco para la generación del proyecto de investigación que dio origen a este trabajo, a nuestros/as colegas y amigos de la carrera de Filosofía, con quienes hemos discutido colectivamente muchas de las ideas aquí vertidas; a Gabriel Cabrejas por el apoyo a nuestras iniciativas y por el prólogo de esta obra colectiva; a Paula Meschini por la hospitalidad en el maravilloso espacio de la Facultad de Ciencias de la Salud y Trabajo Social en el que pudimos realizar nuestros encuentros de avance y de debate; y muy especialmente a Andrés Crelier, por acompañar las instancias formales de nuestro trabajo, con entusiasmo y generosidad.

De esta forma, y en un año tan desafiante como el que nos ha tocado atravesar, abrimos el conjunto de presentaciones sobre las posibilidades de trascendencia del arte y de lo estético, desde esa perspectiva contemporánea: aquella que mantiene la mirada fija en su tiempo, pero no para percibir sus luces, sino su oscuridad. Esperamos que estas introducciones a diferentes miradas de diversos autores se constituyan para quienes las lean en una invitación abierta a profundizar en esos u otros abordajes que nos permitan debatir, cada vez más intensamente, las posibilidades de la estética en la trama posible de trasformaciones de nuestra realidad.

Romina Conti y Mariano Martínez Atencio
Mar del Plata, diciembre de 2020

---

1. Cf. Rancière, J., *El desacuerdo. Política y filosofía,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2010 o *El espectador emancipado,* Buenos Aires, Manantial, 2010.
2. Cf. Didi-Huberman, G, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
3. Agamben, G., "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*, Buenos Aires,

Adriana Hidalgo Editora, 2011, pág. 17. ↩

Prólogo

Gabriel Cabrejas

Cuando empezamos a estudiar filosofía todos lo hicimos por el final, ya que Karl Jaspers llegaba a ella como nosotros, después de quince siglos. Y lo que él decía en el *check in* de su libro, para poder entrar desde el país extraño de la curiosidad sin respuesta, no dejó de sonar en nuestros oídos: de la filosofía se esperan cosas extraordinarias o, al revés, es un saber sin objeto (sin sentido) alguno; es el importante quehacer de unos hombres insólitos o el superfluo cavilar de unos soñadores. Al final del camino de haberla estudiado, siempre se llega al mismo aeropuerto: las dos ideas sobre ella, y las dos sobre sus cultores, las cuatro, son la pura verdad. La filosofía es imprescindible y *también* inútil, cosa de genios *y de* solitarios empecinados. Se parece al tema que nos reúne ahora: el arte. Siendo una de las disciplinas más antiguas de la razón humana, la filosofía es la única que no avanzó, solo se ha complejizado sin resolver sus problemas, porque están *antes* que los problemas particulares de las ciencias, que pocas veces se preguntaron por sí mismas –mientras que casi no hay filósofo que no haya escrito algún texto cuyo título se llamase *qué es la filosofía*, varios de ellos en formato de pregunta–. Y aquí estamos, después de las contiendas más devastadoras y sangrientas de la historia, del Holocausto, del ecocidio generalizado, de Hiroshima, las dictaduras feroces en el Tercer Mundo y una pandemia vírica inesperada, preguntándonos lo mismo que en las guerras del Peloponeso: *¿qué es la filosofía?*

¿Cuál es su sentido en este universo? Y a ellas se adjuntan, a renglón pegado, las que se formularon los primeros en el orden cronológico: ¿qué es el arte y para qué lo queremos?

Este prólogo es igual que la filosofía en sí: obvio e inevitable. Como es obvia la segunda actividad inherente al filósofo: hablar de los otros que lo precedieron. Si toda la filosofía es una glosa, comentario, ampliación o reinterpretación de Platón y Aristóteles, buena parte del trabajo consiste en explicar a los filósofos que construyeron su propio pensamiento, más lejos o más cerca de los dos fundadores helénicos. Y como ellos, muchos se dedicaron a una de las asignaturas más populares del turismo a través del ser: la estética, teoría y crítica del arte. La mayoría, añadamos, escribieron sobre la naturaleza del arte *después de* pensar acerca de otros temas, no se sabe si se debió a que aquellos eran más importantes o, al revés, la realización artística, como representación de la realidad (sin entrar en detalles) merecía una maduración intelectual mayor, de modo tal de *redondear* el pensamiento, verificarlo, flexibilizarlo o sensibilizarlo, a través de la estética.

El presente libro compilatorio reflexiona sobre quienes han reflexionado sobre estética, pero adviene, por así decirlo, *al final* del tiempo. No porque se termine la historia, que, ya se demostró, sigue su curso dialéctico, ni porque termine el arte, que continuará como actividad –y actitud– humana en tanto exista el *modus operandi* de la humanidad, sino porque *todo* es arte, *todes* somos artistas, no se distingue *low* de *high brow* (o arte vulgar y arte elevado), el mundo mismo se estetizó sin llegar a ser más bello y los criterios de valoración, juicio, cualificación y hasta definición carecen de certezas, confiabilidad y duración. Libro ambicioso, no se dedica solo al endogámico examen de unos filósofos por otros. Su propósito más extremo es el primero que nos proponemos al cruzar al interior del país llamado pensamiento: comprender *es* enseñar.

Y los autores intentan, y logran, el proceso de *destilación* de contenidos para el lector, muchos de ellos intransitables, o, a punto de entrar, inabordables. Y allí el lenguaje explicativo se lanza a una aventura sorpresiva: tornarse fascinante, volver fascinantes a Menke, Seel o Dewey, quienes pasan de ser densos a ser *intensos*, una deriva de flujos de sensaciones intelectuales dispuestas a ser interpretadas, en sus propias dimensiones de cuestionamiento e interpelación. Pensar no es una ciencia, es un arte: por eso no avanza, crece. Los autores de *Alcances extraestéticos* saben *pensar el arte.*

Inexcusable para el *check in* de este nuevo aeropuerto es la Escuela de Frankfurt, la que más incursionó en la reflexión estética como grupo de filósofos interventores, por eso los trabajos sobre Adorno, Marcuse y Benjamin, y los más tardíos Menke y Seel. Necesariamente se propone, y a veces se impone, la propuesta de los franceses, y se intercalan Deleuze, Rancière, Baudrillard y Lipovetzky. El americano John Dewey y el ruso Boris Groys participan de la discusión y nuestra antología cobra integración y amplitud de lecturas. Los ensayistas tienen un criterio común de introducir a sus autores mediante la biografía que los instala en la comunidad universitaria, en el tiempo social que les tocó vivir y en la corriente de ideas con la cual se asocian o discrepan. Naturalmente no figuran solo los filósofos sino, asimismo, la interconsulta de los influyentes –Agamben, Raymond Williams, Arendt o Jameson–. La presencia de lo político entre las funciones indelegables del arte en la urgencia de un mundo atravesado por la desigualdad, la injusticia, la colonización física (y mental) y el mercantilismo, todas formas de la alienación cultural, describen un arco desde Marcuse a Rancière, uno protagonista del 68 y otro autodeclarado su heredero crítico, cuando no han menguado las contradicciones aunque haya descendido el grado de virulencia aparente. La filosofía tiene mucho que decir sobre una vocación ahora libre de censuras, prejuicios, oscurantismo y propaganda doctrinal

pero, en virtud de esa misma liberación, más que nunca sospechada de inutilidad, de resignarse con entusiasmo a ese estándar lúdico ahora llamado *interactivo*, histérica de compradores *snobs* en la aceptación de un mercado omnipresente del cual será siempre, y apenas, un furgón de cola. La mirada sociológica se estiliza en los estudiosos de los fetichismos del presente; nos *glocalizamos* gracias a la postulación del *simulacro* sistemático (y militante) de la realidad que desdibuja los límites de lo artístico y consolida el grado de control de los *media* (Baudrillard), la praxis del autodiseño y la conversión del artista mismo en imagen (Groys) y la entronización del consumo, la lógica de la desdiferenciación –el arte ya no constituye una esfera separada de lo cotidiano– y la "inflación estética" o superproducción de arte *ad usum* de las velocidades de la moda (Lipovetzky).

No abundaremos en los argumentos de cada capítulo-artículo: esa síntesis la realiza la introducción. Sí subrayaremos las dos palabras mágicas que materializan la actualidad, la actualización encarnada en estas meditaciones. Lo *extraestético*, o cómo la estética disciplinar tiende puentes interminables hacia la política y la teoría del conocimiento, se combina con lo *transestético:* nuestra vida se halla inundada de la metarrealidad del arte fuera del museo y las pantallas mismas al devenir de las instituciones y el propio transitar como sujetos de la civilización, se vuelve parte de la economía del capitalismo hedonista y experiencial, el absoluto de la mercancía dejando atrás la creación artesanal, la *viejabelleza* aurática y su sueño cumplido, y superado, de ser única.

Del orgullo de haber sido profesores, alguna vez, de los firmantes, tampoco podemos hablar en esta sucinta circunstancia. Baste invitarte, a vos, abriendo este libro, a ser la parte receptora de otra experiencia, la de una escritura, una facilitación de sentido, en fin, transportadora a la región del ser

inagotable sobre la que tan insistentemente viajó la repetitiva, indefinida filosofía. El arte de pensar sobre el pensamiento del arte.

Arte y sociedad en Theodor W. Adorno

La negatividad radical del arte en el capitalismo avanzado

Carlos Federico Mitidieri

Introducción

Al hablar de Theodor W. Adorno no podemos dejar de lado su pertenencia a la Escuela de Frankfurt, al Instituto de Investigación Social. Es en relación con estos otros pensadores, con quienes tenía un piso en común de preocupaciones y la convicción de la necesidad de abordarlas desde un punto de vista multidisciplinario, que Adorno realiza su trabajo teórico, que excede a la filosofía tradicional y que busca pensar la relación entre la filosofía, el arte y la sociedad.

Adorno nació en Frankfurt am Main el 11 de septiembre de 1903, como único hijo de María Calvelli-Adorno, una cantante lírica, y Oscar Wisengrund, un próspero comerciante de vinos aficionado a la alta cultura. Fue anotado como Theodor Ludwig Wisengrund-Adorno.

Desde su temprana juventud, su talento para la filosofía convivió con su deseo de ser compositor, por lo cual fue alumno de Alban Berg durante 1925. Fue su madre, junto con su tía Agathe, quienes lo iniciaron en la música y en las letras.

Entre 1921 y 1924 estudió filosofía en la Universidad de Frankfurt, siguiendo una vocación que despertara en él Sigfried Krakauer, con quien había leído a los 15 años la *Crítica de la*

razón pura, de Kant. En 1921 conoce a Max Horkheimer, en un seminario sobre psicología de la Gestalt, con quien formará una importante pareja intelectual. En 1923 conocerá a Walter Benjamin, quien tendrá una influencia capital en su pensamiento, y a su amiga Gretel Karplus, con quien se casará en 1937. También en 1923 Felix Weil fundará el Instituto de Investigación Social de Frankfurt.

En 1933, con el ascenso de Hitler al poder, la mayoría de los miembros del Instituto parte al exilio en Estados Unidos. El Instituto para la Investigación Social se traslada a Nueva York, apoyado por la Universidad de Columbia, donde funciona entre 1938 y 1941, y luego a Los Ángeles.

Adorno, en cambio, entre 1934 y 1937 emigra a Inglaterra, donde realiza estudios de posgrado en la Universidad de Oxford. Finalmente llega a Estados Unidos en 1938, donde residirá hasta su regreso a Frankfurt en 1949.

Durante su exilio escribe *Dialéctica de la Ilustración*, junto con Horkheimer, publicado en 1944 y 1947, que llegará a ser un libro de notable influencia a partir de su vuelta a Alemania. Y prepara, de manera simultánea, *Minima Moralia*, que publicará en 1951. También escribe en este período varias obras sobre filosofía de la música, que serán de gran importancia.

En 1949 regresa a Frankfurt y comienza su etapa de consagración como filósofo. Horkheimer reconstruye el Instituto, donde Adorno será uno de los profesores más importantes y llegará a ser director. En estos años dictará multitudinarios seminarios sobre estética, introducción a la filosofía, sociología, filosofía moral, etc. En este período publicará gran parte de su obra, incluyendo *Dialéctica negativa*, de 1966, una de sus obras cumbres junto con *Dialéctica de la Ilustración,* y trabajará incansablemente en *Teoría estética*, su obra póstuma publicada en 1970.

Muere en 1969 por un ataque al corazón durante sus

vacaciones. Unos meses antes había protagonizado un polémico incidente en su cargo de director del Instituto. Los estudiantes, enfervorizados por el clima de época inaugurado por el Mayo francés y por la vocación de transformar la sociedad a la que la teoría crítica los había inspirado, le reclamaron un paso más directo a la acción. Adorno, para su decepción, llamó a la policía y, desde su *torre de marfil*, respondió que no estaban dadas las condiciones materiales para una transformación efectiva de la sociedad, por lo que el activismo irreflexivo de los estudiantes no iba a ser más que una regresiva pseudoactividad.

Para empezar a introducirnos en la estética de Theodor W. Adorno, lo primero que tenemos que tener en cuenta es que su reflexión sobre estética no se va a limitar a las cuestiones tradicionales de la estética filosófica (del tipo: ¿qué es el arte?, ¿qué es lo bello?), sino que su interés por la estética va a ir de la mano con su interés por la filosofía en general, por la cuestión del pensamiento, de la verdad, del conocimiento. La estética y el arte no van a ser lo otro de la racionalidad, sino que van a tener su lugar dentro de la racionalidad misma, para corregirla de su desvío instrumental en la dialéctica de la Ilustración.

El lugar del arte en el capitalismo avanzado

Base y superestructura

El marxismo vulgar entendía a la historia entera como el despliegue necesario de sucesivos modos de producción, cada uno de los cuales se apoyaba en una base económica, material, sobre la que se levantaba la superestructura jurídico-política e ideológica. Así, todo lo que quedaba confinado al supuesto ámbito de la superestructura (el ordenamiento político y jurídico del Estado, el régimen de propiedad, las ideas filosóficas, el arte, la literatura, la conciencia en general) era visto como un mero reflejo de la base económica que lo

determinaba de manera directa. Esta base tenía una dinámica propia, producto de la dialéctica entre las relaciones sociales de producción y el desarrollo de las fuerzas productivas. Cuando las fuerzas productivas alcanzaban el punto en que ya no podían ser contenidas por las relaciones de producción vigentes, se iniciaba una revolución que daba como resultado una nueva configuración de las relaciones de producción, y así se iniciaba un nuevo ciclo de desarrollo de las fuerzas productivas. Sobre esta nueva base económica, entonces, se levantaría una nueva superestructura, con otro régimen de propiedad, otro sistema político, otras ideas filosóficas, y sus nuevas formas de conciencia.

Esto hizo que se pudiera pensar que la superestructura es un mero reflejo de la base económica. La estructura económica sería la base real, que se movería por una dinámica propia, y la superestructura no sería más que un epifenómeno funcional a la base. Así, todos los productos superestructurales (la filosofía, el arte, la literatura, los ordenamientos jurídicos) no serían más que falsa conciencia y, en la época actual, no serían más que filosofía burguesa, arte burgués, literatura burguesa, leyes burguesas.

Esta lectura en clave de determinismo económico directo va a ser cuestionada por todo el marxismo occidental. Para Adorno, la relación entre base y superestructura va a ser mucho más compleja y dialéctica. Y, a lo sumo, aceptará una "determinación en última instancia" por el factor económico.

El propio Marx, recuerda Adorno, había propuesto una "crítica implacable de todo lo existente", crítica que justamente partirá de aquello que está en la conciencia de los hombres más que en su ser social. Así, por ejemplo, en su *Contribución a la crítica a la filosofía del derecho de Hegel,* o en su obra más importante, *El capital. Crítica de la economía política,* solo por citar algunos ejemplos, la verdad del capitalismo, la explotación y la alienación del trabajo no son autoevidentes,

sino que hay que buscarlos en sus síntomas. Y esos síntomas aparecen, muchas veces, en la superestructura, en la cultura, en el arte, en la conciencia de los hombres, y lo que Marx ofrece es un modo de descifrarlos, de entender que debajo de esos síntomas, debajo de lo que aparece en la superestructura, subyace una base material.

Esos síntomas hay que interpretarlos, aquello que parecía haber quedado desechado en la lectura vulgar de la Tesis XI, con la cual Adorno sostiene que ni el propio Marx había estado de acuerdo, pero que es fundamental para el materialismo histórico. El problema era que los filósofos habían *meramente* interpretado el mundo de diferentes maneras, pero eso no significa que no hubiera que interpretar. Hay que interpretar y, a la vez, transformar el mundo. Teoría y praxis son, entonces, dos momentos de un mismo movimiento. El materialismo histórico propondrá como clave interpretativa leer los productos de la superestructura a partir de las contradicciones de la base material. Lo superestructural es lo visible; en la filosofía, en el arte y en el derecho se manifiestan como síntomas aquellas contradicciones veladas de la base que el trabajo de la crítica debe, entonces, desvelar. Debe mostrar, en su historicidad, a lo que se pretende como naturaleza, para mostrar que eso que aparece es consecuencia de un proceso material, real. Que donde la ideología dice naturaleza, hay, más bien, lucha de clases, política, antagonismo, relaciones económicas de dominación.

Ahora bien, que la base y la superestructura se puedan separar es algo que se hace solo al nivel del análisis. Base y superestructura son categorías analíticas que nos permiten analizar procesos mucho más complejos que se dan en la realidad. Como dice Raymond Williams,

> El error se halla en su descripción de estos "elementos" como "consecutivos", cuando en la práctica son indisolubles: no en el

> sentido de que no puedan ser distinguidos a los fines del análisis, sino en el sentido decisivo de que no son “áreas” o “elementos” separados, sino actividades y productos totales y específicos del hombre real […] Los analistas ortodoxos comenzaron a pensar en “la base” y en “la superestructura” como si fueran entidades concretas separables. Con esta perspectiva, perdieron de vista los verdaderos procesos–no las relaciones abstractas, sino los procesos constitutivos– cuya acentuación debió haber sido función especial del materialismo histórico.[1]

De ahí que fuera necesario, para el marxismo occidental, y particularmente para aquellos interesados en la cultura, como los miembros de la Escuela de Frankfurt, intentar reconstruir esos procesos por medio de la idea de mediación.

Solo si entendemos que la superestructura no está inmediatamente determinada por la base, sino que el funcionamiento del capitalismo avanzado es, más bien, el de un gran sistema donde base y superestructura son parte de un gran proceso que se retroalimenta, podremos entender la importancia que el estudio del arte, y de la cultura en general, tienen para la teoría crítica.

La propuesta de la teoría crítica de la sociedad no podría ser comprendida separada de la aspiración por transformar la sociedad. Pero esta transformación, y particularmente en el pensamiento de Adorno, no va a poder llegar, de ninguna manera, por la mera praxis. Más bien, todo lo contrario. Adorno condena a toda praxis que abandone la teoría a ser una pseudoactividad. Su énfasis estará puesto en el trabajo crítico, teórico, pero con la convicción de que este pensar podría iniciar el cambio.

“Tras haber roto la promesa de ser una con la realidad o de estar inmediatamente a punto de su producción, la filosofía está obligada a criticarse a sí misma sin contemplaciones”,[2] señala Adorno en *Dialéctica negativa*, y criticándose a sí misma también podrá volver a pensar la cuestión relativa al sujeto y el

objeto, de la que depende la cuestión de la relación entre teoría y praxis. Hasta sería lícito, sostiene Adorno, preguntarse si toda praxis, definida hasta hoy por el dominio de la naturaleza, no ha sido siempre, en su indiferencia frente al objeto, praxis ilusoria. Para intentar pensar otra forma de praxis se necesita la teoría o, mejor, se necesita repensar la relación dialéctica, la mediación, entre ambas. "Debería crearse una conciencia de teoría y praxis que ni separase ambas de modo que la teoría fuese impotente y la praxis arbitraria, ni destruyese la teoría mediante el primado de la razón práctica".[3]

Su relación es, más bien, una relación de discontinuidad. La teoría está de alguna manera determinada por la trama de la sociedad. Es, de hecho, un comportamiento social, pero es autónoma al mismo tiempo. Si pierde esa autonomía, si se pone al servicio de la praxis, perdería su libertad y su capacidad de ser crítica, de pensar lo nuevo, y se volvería falsa. "La impaciencia frente a la teoría que se manifiesta aquí no impulsa al pensamiento más allá de sí. Al olvidar al pensamiento, la impaciencia queda por debajo de su nivel".[4]

Solo la praxis política puede producir cambios en la realidad, pero la teoría no es indiferente. Resolver cuestiones teóricas, no justificar la irracionalidad del orden existente, mostrar sus contradicciones pueden ser también formas de incidir prácticamente. De ahí que el propio Adorno admitiera que "Todas las veces que he intervenido en sentido estricto de manera directa, con visible influencia práctica, ello sucedió a través de la teoría".[5]

"La unidad de teoría y praxis tiene la tendencia a convertirse en el predominio de la praxis".[6] La historia del siglo XX, de la que Adorno fuera un testigo privilegiado, ya mostró todos los peligros que el predominio de la praxis acarrea para la humanidad. Además, si el pensamiento pasa a ser un mero instrumento de la acción, si no es más que razón instrumental, entonces dejaría de lado su costado más

productivo, que consistiría en pensar una figura superior de sociedad.

> Frente a esto, quien piensa críticamente y sin compromisos [...] es en verdad quien no desiste. El pensamiento no es la reproducción espiritual de lo que ya es. Mientras no se interrumpa, el pensamiento se aferra a la posibilidad [...] El pensamiento abierto remite más allá de sí mismo. Siendo un comportamiento, una figura de la praxis, es más afín a la praxis transformadora que un comportamiento que obedece a la praxis. [7]

Y así como el trabajo teórico, si se trata de teoría crítica, tiene esta relación ambivalente con la praxis, en tanto la teoría es una forma de praxis y una forma de resistencia frente al pensar cosificador, también el arte mantendrá una relación dialéctica con la sociedad. Pero para entender la relación que el arte mantiene con la sociedad en el pensamiento de Adorno es fundamental entender, primero, el modo en que Adorno concibe a la sociedad del capitalismo avanzado, consecuencia de la dialéctica de la Ilustración.

Dialéctica de la Ilustración

En *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno sostienen que lo que ha sucedido con las reglas y prácticas sociales es, de hecho, un componente de un proceso más amplio de racionalización: el proceso de Ilustración occidental no es otra cosa que la racionalización de la razón misma. Y es en este mismo proceso en el que la razón se escinde completamente de la sensibilidad, la reprime, la niega, la aleja y la relega al lugar de lo que no tiene importancia. *Dialéctica de la Ilustración* muestra el derrotero por medio del cual la racionalidad deviene irracional. La promesa de la Ilustración había sido liberar al hombre por medio de la racionalización del mundo. Por el despliegue de la razón el hombre lograría emanciparse de la

prepotencia de la Naturaleza. La racionalidad instrumental impone la subjetividad humana a la totalidad de lo real. Ahora bien, la racionalidad opera por conceptos, que igualan lo igual con lo desigual. El principio de identidad hace que el concepto ejerza una violencia sobre aquello que conoce, para que entre en sus categorías preconcebidas. El solo hecho de que haya más cosas que conceptos es índice de esa violencia propia del concepto. Poco a poco va volviendo al mundo calculable, volviendo a la naturaleza matematizable. Esta manera de concebir la racionalidad tiene por objetivo lograr el dominio de la Naturaleza. La ciencia y la técnica modernas van a ser medios para que el hombre domine la Naturaleza, para que el sujeto domine completamente al objeto. El problema se agrava cuando el instrumento termina por someter al propio hombre, de modo que aquello que en un primer momento había sido concebido como lo que emanciparía al hombre de la Naturaleza termina sometiéndolo y dando lugar a las condiciones de opresión y falta de libertad existentes en el capitalismo avanzado. La lógica del principio de identidad es inevitablemente coercitiva, ya que lo universal suprime al particular, lo hace fungible. Esta lógica es la que termina rigiendo todas las interacciones sociales. Es la lógica del intercambio, en la que cada particular puede ser reemplazado por su equivalente y deviene, así, reemplazable o suprimible. Este proceso es irracional no solo por sus consecuencias nefastas en las catástrofes a las que dio lugar en el siglo XX, sino también porque toma una parte de la racionalidad –la racionalidad instrumental que domina la Naturaleza– como si fuera la racionalidad toda, relegando al arte y a la sensibilidad al dominio de la irracionalidad.

Arte y sociedad

Adorno sostiene que la situación del arte en el contexto del capitalismo avanzado es aporética porque “Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente;

si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un factor inofensivo más”.[8]

En primer lugar, entonces, tendremos que reconocer el carácter dual del arte. Por un lado, el arte es autónomo y pertenece a una esfera particular. Por otro lado, tiene un carácter social. Ahora bien, estas dos dimensiones del arte, lejos de ser contradictorias, pueden pensarse como simultáneas y hasta complementarias.

En este sentido, toda obra de arte puede ser entendida como el lugar del conflicto entre ambos impulsos. El arte está mediado por la sociedad y, aunque pugne por hacer prevalecer su ley formal inmanente, nunca lo logrará de manera total, como así tampoco será nunca un completo reflejo de la sociedad existente (o, si lo fuera, entonces ya no sería arte). Y si bien podríamos decir que la de Adorno es una teoría de la autonomía estética, que considerará al arte en su especificidad, el arte no deja de tener también un carácter social, y su autonomía responde al proceso de separación de esferas propio de la modernización. Es en la modernidad occidental donde la emancipación, que la Ilustración había prometido para la sociedad en su conjunto, queda relegada al ámbito del arte. Así, el ámbito del arte será aquel en el que el hombre encontrará la libertad que le está negada en su vida en sociedad.

Pero desde esta separación de esferas el arte consigue una función crítica, porque esa separación implica la necesidad de una mediación. Para mantenerse en su esfera propia y no ser integrado por el mundo empírico, el arte crea otro mundo, separado, con una legalidad propia, que se contrapone al mundo social existente y lo niega. Así es como la función social del arte, lejos de ser incompatible con su autonomía, es posible justamente por ella.[9]

No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo con su

> ley inmanente, que no critique implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende a la sociedad del intercambio total: en ella, todo es solo para otro. Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada.[10]

Esta asocialidad del arte, y su inutilidad en un mundo en el que todo es solo para otro, le da al arte una función social. “El arte critica a la sociedad mediante su mera existencia”.[11] Esta es la crítica que el arte puede hacer al mundo administrado, ya que el arte imagina otro mundo, de espaldas a la realidad social y a su dinámica que se pretende única. Y solo lo consigue manteniendo su autonomía. De ahí que Adorno critique a las teorías que intenten darle al arte un para-qué, un para-otro.

Para entender el modo en que aparece lo social en las obras de arte autónomas tendremos que tematizar el análisis que hace Adorno de la discusión entre forma y contenido.

Forma y contenido

> Si el arte se opone a la empiria mediante el momento de la forma (y la mediación de forma y contenido no se puede entender sin esta distinción), la mediación hay que buscarla de una manera hasta cierto punto en que la forma estética es contenido sedimentado.[12]

Los antagonismos no resueltos de la realidad aparecen en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma y ahí es donde aparece la relación del arte con la sociedad. El contenido social de las obras de arte está en sus estructuras formales y no en su contenido manifiesto. De hecho, el tratamiento de objetos abiertamente sociales es, para Adorno, “superficial y engañoso”.[13]

La mediación es de la forma. Por un lado, no hay ningún contenido que aparezca en el arte sin la mediación de la forma,

pero, por otro lado, la forma misma es expresión de un contenido social, aunque este contenido social solo puede ser dicho negativamente. “La comunicación de las obras de arte con lo exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación: en esto se revelan quebradas”.[14]

Las obras de arte no tienen un sentido transparente. De hecho, la esencia social del arte le está oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación. Una interpretación que nunca quedará cerrada, dado el carácter negativo del arte, y que incesantemente deberá recomenzar, en su incesante búsqueda de un sentido irrecuperable en un mundo fragmentario.

Mímesis y racionalidad

Mímesis y racionalidad no pertenecen a dominios inconmensurables. Por el contrario, el comportamiento mimético expresa aquello reprimido por la racionalidad instrumental pero que no deja de ser parte de la racionalidad misma. El problema con la dialéctica de la Ilustración es, justamente, el haber abandonado totalmente el comportamiento mimético. Por este abandono, en pos de una racionalidad meramente instrumental, la racionalidad devino deformada y deformante, incluso irracional. En el intento de escapar de su sombra, la racionalidad quedó truncada, amputada, unidimensional. Vimos cómo en ese contexto de omnipresencia de racionalidad el comportamiento mimético quedó relegado a la esfera del arte. El dominio del arte es el repositorio de lo negado por la racionalidad instrumental, el lugar de lo reprimido. El arte es el lugar donde el hombre se permite ser libre, es el lugar donde la lógica del intercambio, que rige todos los comportamientos sociales, puede ser dejada de lado. El arte es el lugar de lo inútil, de lo estúpido, del juego. Pero esa inutilidad, esa estupidez, ese juego critican al

mundo social existente. Desafían su lógica donde todo es para otra cosa, donde todo es serio y calculado, donde todo tiene su lugar asignado en el sistema de la totalidad.

Ahora bien, que sea juego no significa que sea irracional. El juego no es aquello que no tiene ninguna razón, aquello que no sigue ninguna ley formal. El juego, como el arte, sigue leyes formales que le son propias. Y al menos en eso critican a la ley que se pretende la única posible.

En este contexto en que la racionalidad devino irracional, el arte tiene un potencial utópico.

El arte autónomo y la dialéctica negativa son formas de racionalidad, pero son formas de racionalidad que no se someten al principio de identidad y que pueden pensar desde la primacía del objeto. Son formas de pensamiento que se resisten a ser integradas, que insisten en el particular concreto y en aquello que, en el particular concreto, no se deja disolver por el concepto, insisten en lo no idéntico. Pero no son, de ninguna manera, una caída en el irracionalismo. El proyecto adorniano buscará, por tanto, salvar a la racionalidad por la racionalidad misma, buscará más racionalidad y no menos.

> El arte se rebela contra este tipo de racionalidad que por culpa de la relación fin-medios olvida los fines y fetichiza los medios como fines. Esa irracionalidad en el principio de razón es desenmascarada por la irracionalidad del arte, confesada y al mismo tiempo racional en sus procedimientos.[15]

¿Por qué podemos decir que es racional el arte? Porque en la obra de arte se realiza un tipo de síntesis diferente de la síntesis conceptual, pero que no deja de ser una síntesis en sí. Pone un orden en sus elementos, los ordena de acuerdo a su ley formal inmanente, a sus procedimientos. La obra de arte se relaciona negativamente con lo otro de sí, con la sociedad. Esta síntesis es una síntesis no violenta, no coercitiva, a diferencia

de la síntesis que el sujeto realiza en el concepto, que, como habíamos visto, es una síntesis violenta, coercitiva, donde el sujeto se impone a lo otro de sí y lo suprime.

"El arte es el refugio del comportamiento mimético", dice Adorno, y de esta manera reacciona ante la irracionalidad a la que llevó la dialéctica de la Ilustración. Y, sin embargo, el arte es un momento en el proceso de la racionalización del mundo. Solo que el arte moviliza esa racionalización en una dirección opuesta a la del dominio. Eso es posible por la dialéctica de mímesis y racionalidad que le es inmanente.

> La pervivencia de la mimesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo «racional». Pues a lo que reacciona el comportamiento mimético es al *telos* del conocimiento, que al mismo tiempo el arte bloquea mediante sus propias categorías. El arte completa el conocimiento con lo que este excluye, y de este modo perjudica al carácter de conocimiento, a su univocidad.[16]

De esta manera, por medio de la dialéctica de mímesis y racionalidad, es como el arte "completa el conocimiento", lo desvía del unívoco camino prefigurado por la racionalidad instrumental. Por medio de la mímesis, por su paciencia para con la cosa, por darle primacía al objeto en lugar de imponerle la violencia de un orden categorial prefijado, el arte es una forma de racionalidad que critica a la racionalidad pero sin sustraerse a ella. No es algo prerracional o irracional, como algunas corrientes más ligadas al positivismo quisieran, pero tampoco es mera racionalidad instrumental.

> Solo en él se puede preservar el mimetismo del arte, y tiene su verdad en virtud de la crítica que ejerce mediante su existencia a la racionalidad que se ha vuelto absoluta. El encantamiento

> mismo, emancipado de su pretensión de ser real, forma parte de la Ilustración: su apariencia desencanta el mundo desencantado. Esto es el éter dialéctico en que hoy el arte vive. La renuncia a la pretensión de verdad del momento mágico preservado describe la apariencia estética y la verdad estética [...] Al existir, las obras de arte postulan la existencia de algo no existente y entran de este modo en conflicto con su no existencia real.[17]

Así, por su negatividad, que no se deja integrar, y por su permanecer ante el objeto, ante el material, es decir, por su carácter mimético, que impone sus propias condiciones, a las que el artista se debe adaptar como a *obligaciones*, la experiencia estética es una experiencia de no identidad.

El comportamiento mimético es lo contrario de la racionalidad instrumental, de la racionalidad dominadora del principio de identidad. Las obras de arte, por medio de la dialéctica de la apariencia estética, de la dialéctica de mímesis y racionalidad que le es inherente, por su lenguaje no comunicativo, hacen posible la crítica de la sociedad existente. No desde una utopía positiva que pretendiera saber cómo podría ser una sociedad emancipada, sino desde su negatividad. Señalando, en su debilidad (solo la praxis política podría cambiar la realidad y no el arte), la falsedad de lo que existe. Expresando la utopía quebrada de lo no existente, pero verdadero, como negación de lo que existe, pero es falso.

Utopía

El arte conforma una resistencia a la sociedad, justamente, porque hay mediación. Sin esa mediación se convierte en mercancía, es tragado, deglutido por la sociedad.

Por medio de su negatividad, las obras de arte, al estar ahí, postulan la existencia de lo no existente y entran en conflicto con su real inexistencia. Así, el arte autónomo habría cuajado en lo que Adorno denomina una “toma de distancia ante la sociedad”: “fuga a una tierra de nadie” por medio de la cual el

"principio del ser-para-otro", el universal que articula la sociedad de cambio, quedaría desbaratado (Gómez, 1998). El arte, de esta manera, "Encarna la resistencia contra la indecible presión que lo que meramente es ejerce sobre lo humano. Representa lo que algún día podríamos ser".[18]

No se trata de resolver la aporía arte-sociedad en una síntesis afirmativa de alguna clase de utopía positiva, porque el mundo existente la integraría tarde o temprano; lo importante es sostener lo existente del arte como no existente en el mundo empírico. Esto solo ya es suficientemente caótico para la conciencia dominante, que quiere que nada se aparte de lo ya establecido. Y es ahí donde quizás podría aparecer un débil carácter utópico en el pensamiento adorniano, dado que "Aún tolerado, el arte encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime".[19]

La obra de arte es el particular concreto privilegiado donde se puede encontrar aquello que se resiste a la dominación del concepto. De ahí su importancia para la teoría crítica. Es en este punto donde podríamos pensar la relación arte-cambio de una manera dialéctica y mediada. La relación vital del pensamiento de Adorno con lo político reside más en la forma que en el contenido de sus ideas,[20] más en la apuesta por la negatividad de lo que se resiste a ser integrado (obra de arte autónoma, pensamiento filosófico-crítico) que en la propuesta afirmativa de los presabidos caminos hacia la salvación. De ahí que asevere no tener "ningún miedo a la torre de marfil",[21] confiado en que

> El momento utópico es más fuerte cuanto menos se objetualiza como utopía (esto es otra forma de regresión) y sabotea la realización de la utopía. El pensamiento abierto remite más allá de sí mismo. Siendo un comportamiento, una figura de la praxis, es más afín a la praxis transformadora que un comportamiento que obedece a la praxis.[22]

En ese contexto el arte, y también la dialéctica negativa, tienen un potencial utópico en tanto buscan corregir aquello que hizo que la racionalidad deviniera irracional. El arte es una forma de racionalidad, es mímesis espiritualizada, pero una forma que no se somete al principio de identidad, que no violenta aquellos materiales sobre los que trabaja, sino que los ordena siguiendo aquellas obligaciones que los materiales proponen.[23]

De esta manera, podemos decir que el arte opera desde la primacía del objeto. Rompe la dominación por instrumental de la primacía del sujeto. Cada obra de arte tiene su propia ley formal, cada obra de arte es una constelación particular de elementos. Es decir, que cada obra de arte es como una mónada sin ventanas.

La experiencia estética es expresión de la no identidad. Porque es enigma, porque ninguna interpretación implica el cierre y la solución definitiva de ese enigma, el arte escapa al pensamiento de la identidad. Aunque esto no significa que no tenga un contenido de verdad. La relación que tiene la obra de arte con la verdad está dada por su posibilidad de expresar lo no idéntico. Lo no idéntico, que existía en la naturaleza anterior al sujeto, anterior al concepto, sobrevive, en la sociedad totalmente racionalizada del capitalismo avanzado, solo en la esfera del arte. Así es como lo no idéntico se relaciona con lo bello natural:

> Lo bello natural es indefinible porque su propio concepto tiene su sustancia en lo que se sustrae a los conceptos […] Lo cualitativamente diferenciador en lo bello de la naturaleza hay que buscarlo, si acaso, en el grado en que habla algo no hecho por seres humanos, en su expresión […] lo bello natural alude a la supremacía del objeto en la experiencia subjetiva.[24]

Solo que ese contenido de verdad no puede ser dicho sino

negativamente, por medio de una síntesis no conceptual, por un lenguaje no comunicativo. De modo que el arte requiere de la interpretación filosófica para decir su verdad, pero esa interpretación no cierra definitivamente la obra. Arte y filosofía deben complementarse para dar cuenta del contenido de verdad, pero ninguna lo puede decir por sí misma. El carácter abierto que tiene la obra de arte lo tiene porque permanece en su condición de enigma. Lo que tendría de verdadero la obra de arte es que expresa algo que no se puede expresar en la sociedad, a saber, lo no idéntico, lo no conceptual, lo emancipado en una sociedad falsa.

La filosofía es interpretación, por eso el trabajo de la filosofía es inagotable. Cualquier justificación de lo existente está prohibida por la ruptura en el ser mismo. El texto que la filosofía ha de leer es incompleto, contradictorio y fragmentario. La auténtica interpretación filosófica no da con un sentido que estaría ya listo y que persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente a la vez que la elimina.

Así, el arte y la filosofía, en su complementariedad aporética, remiten a la verdad, aunque ninguna la alcanza por sí misma. "El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee, pero como algo inconmensurable a él".[25] En este sentido, entonces, podemos decir que ambas son formas de utopía quebradas. Ninguna puede proponer el mundo verdadero, pero ambas critican el mundo existente al dejar entrever una forma de relación hombre-Naturaleza, sujeto-objeto, que no implique necesariamente violencia y sometimiento. No será, entonces, una utopía positiva, porque sabotearía la realización de la utopía, al formar parte de una lógica afirmativa. Lejos de esto, el arte autónomo y la dialéctica negativa, desde su negatividad radical, apuntarán, como una promesa quebrada, al vislumbramiento de un mundo donde la reconciliación sea

posible.

Bibliografía del autor

ADORNO, T. W., "Lukács y el equívoco del realismo", en A.A.V.V., *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Lunaria, 2002, pp. 25-50.

ADORNO, T. W., *Escritos filosóficos tempranos. Obras completas 1*, Madrid, Akal, 2010.

ADORNO, T. W., *Kierkegaard. Construcción de lo estético, Obras completas 2,* Madrid, Akal, 2006.

ADORNO, T. W., *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad, Obras completas 6,* Madrid, Akal, 2005.

ADORNO, T. W., *Teoría estética, Obras completas 7,* Madrid, Akal, 2011.

ADORNO, T. W., *Crítica cultural y sociedad I, Obras completas 10/1,* Madrid, Akal, 2008.

ADORNO, T. W., *Crítica de la cultura y sociedad II, Obras completas 10/2,* Madrid, Akal, 2009.

ADORNO, T. W., *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

ADORNO, T. W., *Notas sobre literatura, Obras Completas 11*, Madrid, Akal, 2003.

ADORNO, T. W., "Ningún miedo a la torre de marfil", en T. W. Adorno, *Miscelánea I. Obras Completas 20/1*, Madrid, Akal, 2010.

ADORNO, T. W., *Estética [1958/59]*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013.

ADORNO, T. W. y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración, Obras Completas 3,* Madrid, Akal, 2013.

Bibliografía sobre el autor

AGUILERA, A., "Introducción: lógica de la descomposición", en T. W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.

BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa* (trad. N. R. Maskivker), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.

FERNÁNDEZORRICO, J., *T. W. Adorno: mímesis y racionalidad. Materiales para una estética negativa*, Valencia, Alfons el Magnanim, 2004.

GAMBAROTTA, E., T. Borovinsky y M. Plot, *Estética, política, dialéctica. El debate contemporáneo*, Buenos Aires, Prometeo, 2015.

GEYER, C. F., *Teoría crítica. Max Horkheimer – Theodor W. Adorno* (trad. Carlos de Santiago), Barcelona, Alfa, 1985.

GÓMEZ, V., *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Cátedra – Universidad de Valencia, 1998.

HOLLOWAY, J., F. Matamoros y S. Tischler, *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, Buenos Aires, Herramienta, 2007.

JAMESON, F., *Marxismo tardío*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

JAMESON, F., *Marxismo y forma*, Madrid, Akal, 2016.

JAY, M., *La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social*, Madrid, Taurus, 1973.

JAY, M., *Adorno* (trad. Manuel Pascual Morales), Madrid, Siglo XXI, 1988.

JIMÉNEZ, M., *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

MENKE, C., *Estética y negatividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

MÜLLER–DOOHM, S., *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno. Una biografía intelectual*, Barcelona, Herder, 2003.

SCHWARZBÖCK, S., *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

SOTELO, L., *Ideas sobre la historia,* Buenos Aires, Prometeo, 2009.

WELLMER, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno,* Madrid, La balsa de Medusa, 1993.

WELLMER, A. y V. Goméz, *Teoría crítica y estética*, Valencia, Universitat de Valencia, 1994.

WIGGERHAUSS, R., *La Escuela de Fráncfort*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

WILLIAMS, R., *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

---

1. Williams, R. (2009) *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, pág. 107. ↩
2. Adorno, T. W. (2005). Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6. Madrid: Akal, pág. 15. ↩
3. Adorno, T. W. (2009). *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, pág. 166. ↩
4. Adorno, T. W. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II, Obra completa, 10/2*. Madrid: Akal, pág. 710. ↩
5. Adorno, T. W., *Consignas*..., pág. 186. ↩
6. Adorno, T. W. (2009). Crítica de la cultura ..., pág. 708. ↩
7. *Ibidem*, pág. 711. ↩
8. Adorno, T. W. (2011). *Teoría estética. Obra completa, 7.* Madrid: Akal, pág. 314. ↩
9. *Ibidem*, pág. 297. ↩
10. *Ibidem*, pág. 298. ↩
11. *Loc. cit.* ↩
12. *Ibidem*, pág. 14. ↩
13. *Ibidem*, pág. 303. ↩
14. *Ibidem*, pág. 14. ↩
15. *Ibidem*, pág. 65. ↩
16. *Ibidem*, págs. 78-79. ↩
17. *Ibidem*, pág. 84. ↩
18. Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura, Obra Completa, 11*. Madrid: Akal, pág. 121. ↩
19. Adorno, T. W. (2011). *Teoría estética. Obra completa, 7.* Madrid: Akal, pág. 310. ↩
20. Jameson, F. (2010). *Marxismo tardío*. Buenos Aires: FCE, pág. 338. ↩
21. Adorno, T. W. (2010). “Ningún miedo a la torre de marfil”. En T. W. Adorno, *Miscelánea I. Obra Completa, 20/1*. Madrid: Akal. ↩
22. Adorno, T. W. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II, Obra completa, 10/2*. Madrid: Akal, pág. 711. ↩
23. Adorno, T. W. (2003). Notas sobre literatura, Obra Completa, 11. Madrid: Akal, pág. 119. ↩
24. Adorno, T. W, *Teoría estética...,* pág. 100. ↩
25. *Ibidem* , pág. 172. ↩

Entre la politización del arte y la iluminación profana: una aproximación a la reflexión estética en Walter Benjamin

Ignacio Girala

Introducción

Las catástrofes del siglo XX fueron los frutos inesperados del proyecto civilizatorio moderno. La generación de Benjamin fue no solo testigo, sino que vivió en carne propia los efectos devastadores de un progreso que no llegó precisamente bajo la forma deseada. No hubo prácticamente ninguna escuela ni corriente filosófica contemporánea que no reconociera la profundidad de esta crisis.[1] Pero el fracaso del siglo XX debe entenderse menos como un momento excepcional dentro de un modelo completamente razonable y capaz de poner fin a la opresión que como el punto en el que se pusieron en evidencia las contradicciones, los límites y los peligros de ese mismo modelo.

En esos tiempos de oscuridad, tal como los denominó Arendt, vivió Walter Benjamin, cuya biografía devuelve un fiel reflejo de la violencia que caracterizó a esa primera mitad del siglo. Nació en Berlín en 1892, en el seno de una familia judía de buena posición económica, y a los veinte años se produjo su ingreso a la vida académica. Este recorrido comenzó en Friburgo y lo llevó por cuatro universidades distintas. A pesar

de haber defendido exitosamente su tesis sobre el romanticismo alemán en la Universidad de Berna, posteriormente su tesis doctoral sobre el barroco fue rechazada y con ello su carrera académica se vio truncada. En el contexto de estas limitaciones, Benjamin trabajó principalmente como crítico literario, traductor y ensayista, y publicó muchos de sus trabajos en diversas revistas, entre las que destaca la del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Pero las puertas de la academia no fueron las únicas en cerrarse. Su estabilidad social y financiera se vio doblemente agravada cuando, tras el ascenso de Hitler al poder, comprendió que en Alemania ya no había lugar para él. Este segundo recorrido, el del exilio, lo llevó a vivir en un estado perpetuo de incertidumbre, que hacía de las carencias materiales una fuente constante de malestar. Ibiza, Dinamarca y Niza fueron algunos de sus destinos antes de asentarse en París.

> La completa imposibilidad de disponer libremente de algo se transforma con el tiempo, incluso para alguien como yo, que tan acostumbrado está a vivir en circunstancias precarias y sin pretensiones, en una amenaza para el equilibrio interior. […] Esta imposibilidad se debe menos a mis dificultades con el pasaporte que a la falta total de recursos que me aqueja. Además, me sería más conveniente a veces el estar menos aislado.[2]

La guerra y el fascismo produjeron, según cada caso, efectos más o menos intensos sobre sus contemporáneos. Dentro del círculo de intelectuales de la época, Benjamin fue el único (o el más destacado) que fracasó en su intento de arribar al continente americano y que, por lo tanto, murió a causa del nazismo. Las circunstancias que para sus compañeros fueron peligrosas en el caso de Benjamin se condensaron a tal punto que lo condujeron al fin de su existencia.

Si Benjamin no pudo abandonar Europa fue por las

circunstancias desafortunadas que encontraron al grupo de refugiados del que él formaba parte, en la frontera entre Francia y España[3]. Pero también lo fue porque no supo abandonar a tiempo su propia tierra. Paradójico, tal vez, teniendo en cuenta la itinerancia que caracterizó buena parte de su vida (aunque esos viajes nunca lo condujeron más allá de las fronteras europeas). “Quedan todavía en Europa posiciones que defender”, fue la respuesta de Benjamin al pedido de Adorno de que se trasladara a Estados Unidos en 1938.[4] Asediado por el temor de caer bajo las fuerzas nazis, se suicidó tomando varias dosis de morfina, a la edad de cuarenta y ocho años.

En cuanto a su trayectoria intelectual, si hay una definición que no le cabe a Benjamin es la de ortodoxo. Tanto por los vínculos personales que mantuvo (especialmente bajo la forma de correspondencias)[5] como por las fuentes y tradiciones que se conjugan en su obra, Benjamin fue un personaje heterogéneo y marginal. La primera de estas cualidades de hecho sirve para explicar la segunda. En este sentido cobra importancia su particular relación con el Instituto de Investigación Social, que comenzó en 1928 a través de su amistad con Adorno. En líneas generales Benjamin compartía con la teoría crítica la defensa del materialismo, pero la volatilidad que caracterizó al vínculo entre nuestro autor y el Instituto puede entenderse (al menos parcialmente) si se tienen en cuenta las diferentes lecturas que hicieron de esa misma tradición. En este sentido, la posición pesimista e implacable asumida por los principales miembros del grupo difiere del modo en el que Benjamin planteaba las cosas. Mientras que en la crítica de la sociedad de masas, defendida por el núcleo duro del Instituto, se enfatizaba la eficacia del capitalismo a la hora de reproducirse a sí mismo y la imposibilidad de la cultura de ofrecer una alternativa al estado de cosas dominante, Benjamin

veía, además de los peligros evidentes, una posibilidad revolucionaria en el ámbito del arte. Estas diferencias conceptuales que se abrían entre ambos lo relegaron a la pertenencia a un denominado "círculo externo" dentro de la denominada Escuela de Frankfurt.[6]

Tradicionalmente se identifican dos grandes vertientes de la crítica estética marxista,[7] una occidental y otra soviética. De Benjamin puede decirse que se vio interpelado por ambas tendencias, una más vinculada a su amistad con Adorno y la otra con Brecht. Estas contradicciones, que dan cuenta de la dificultad para encasillar sus posiciones, se le plantearon explícitamente a la hora de juzgar los resultados de la Revolución rusa y la posibilidad de afiliarse al Partido.[8] Durante su estadía en la Unión Soviética[9] a principios de 1927, escribió en su diario lo siguiente:

> Cada vez veo con más claridad cuán necesario será armar una sólida estructura para mis futuros trabajos [...] La construcción de esa solidez depende ante todo de una toma de postura. Lo único que me detiene a la hora de afiliarme al Partido Comunista Alemán son las opiniones ajenas [...] Sobrevuelan por todos lados opiniones externas que me obligan a preguntarme si no podría yo consolidar, tanto en lo práctico como en lo económico, mediante un trabajo exhaustivo, una posición izquierdista por fuera del Partido que me siguiera garantizando la posibilidad de una producción más amplia dentro del que hasta ahora ha sido mi ámbito de trabajo. La cuestión es si esta producción puede avanzar a un nuevo estadio sin provocar una ruptura. Y si así sucediera, la "estructura" debería estar avalada por una coyuntura externa que la sustente, como por ejemplo un empleo editorial.[10]

Pero estas tensiones dan cuenta de solo una parte del pensamiento de Benjamin, que además de la perspectiva materialista y el vínculo con el comunismo combina elementos

metafísicos, teológicos, del romanticismo, el barroco y el arte vanguardista (particularmente el surrealismo).[11] De hecho los textos de su juventud están signados por estos elementos, mientras que su referencia al marxismo, que se inició indirectamente a través de la lectura de Lukács, recién se vuelve más palpable a partir de 1929, mediante la lectura de *El capital.*[12] El giro tomado luego del contacto con el marxismo se reflejó en los distintos proyectos de escritura del *Libro de los pasajes*, obra que ocupó a nuestro autor durante más de una década y en la cual pretendía ni más ni menos que emprender la construcción filosófica del siglo XIX, en tanto punto de partida de la sociedad industrial. Pero el proyecto quedó inconcluso y, póstumamente, fueron publicados resúmenes junto a fragmentos terminados y notas de trabajo. Los artículos y ensayos escritos durante su última década de vida (entre 1930 y 1940) están orientados a estudiar la situación del arte y la historia en las sociedades modernas. En este sentido puede señalarse que la heterogeneidad y la marginalidad del Benjamin biográfico se trasladan a los textos. Su escritura es fragmentaria, por momentos menos académica que lírica, y en muchos casos exige del lector una vocación rumiadora.

La historia y la estética fueron dos terrenos privilegiados dentro de la producción filosófica de Benjamin, dos campos que le permitieron ingresar en el estudio del que podemos decir que fue el objeto de su obra, la modernidad (específicamente los siglos XIX y XX). De más está señalar que el interés por ambos terrenos no es arbitrario, en la medida que se reconoce la necesidad, o más bien la urgencia, de dar cuenta de un presente que gira en torno a la consolidación de la sociedad de masas, la escalada del fascismo y la constante amenaza de guerra, en el que la experiencia se ve empobrecida a causa del desarrollo técnico y en el cual prevalecen producciones artísticas e históricas carentes de crítica. Por el modo de posicionarse frente a estos conflictos, la filosofía de Benjamin es

esencialmente política.

La modernidad en su dimensión estética: un acercamiento fragmentario

Arendt ubica a Marx "hacia el fin de la tradición": sostiene que es crítico de ella, pero que lo hace aún desde el interior de sus márgenes.[13] Benjamin, que mantuvo una relación intensa y poco ortodoxa con el materialismo histórico, probablemente coincidiría sobre este punto con la autora de *La condición humana*. Su identificación con Marx y su inicial simpatía con el comunismo soviético no le impidieron reconocer en el corazón del materialismo la huella de aquello que, en el contexto de la reflexión histórica, constituyó el objeto de su propia filosofía: los conceptos modernos de progreso y continuidad. Por lo tanto, su crítica hacia el idealismo se extiende hacia la confianza de Marx en el desarrollo de las fuerzas productivas, que "Hipostasió el concepto de progreso y tuvo que parecerle (…), ante las experiencias del siglo XX, insostenible".[14]

Desde la filosofía de Benjamin se comprende que la naturaleza del objeto abordado exige dos condiciones: la elección de un método particular y una incapacidad para mantenerse dentro de los límites estrechos de una única disciplina o campo de saber. La ya mencionada heterogeneidad de las fuentes podría ser o bien una tercera condición o bien un desprendimiento de alguna de las anteriores. De cualquier manera, se hacen evidentes los esfuerzos de Benjamin por buscar una manera de abordar la modernidad que escape a los órdenes que ella misma designa, y ese modo de aproximación lo va a encontrar a través del uso del fragmento como método filosófico.

El carácter fragmentario de su obra responde a una doble circunstancia: biográfica, en el sentido de las limitaciones y

urgencias materiales ya mencionadas, que dificultaban cualquier intento de planificación a largo plazo, pero también filosófica, en la medida que al autor le fue ajena la pretensión de crear un sistema de pensamiento al modo de Kant o Hegel. Para Benjamin el significado emerge de los fragmentos, del entrecruzamiento y la superposición de elementos distantes (espacial y/o temporalmente) que entran en una relación dialéctica. Por eso la constante referencia de nuestro autor a la técnica del montaje cinematográfico y del *collage*, a la práctica del coleccionismo, a la espontaneidad con la que los niños transfiguran los objetos que tienen al alcance mediante el juego (asignando roles y estableciendo relaciones inesperadas) o a las figuras del trapero y del *flaneur*. A partir de los entrecruzamientos y de las posibilidades combinatorias contenidos en estas prácticas se crean, entonces, imágenes. El concepto de imagen en la filosofía benjaminiana hace referencia a "un cristal de tiempo",[15] es decir, a una figura que establece una conexión entre dos momentos, acontecimientos u objetos autónomos sin pretender una finalidad por fuera de sí misma, sino dejando que el significado emerja del contacto mismo, como un chispazo o relámpago. Esta constelación de fragmentos da lugar a la experiencia de la iluminación profana.

Aplicada a distintos contextos, la noción de iluminación profana permite crear nuevas relaciones y de esta manera poner en cuestión la validez de un sistema, hacer "saltar" la aparente necesidad de un estado de cosas, romper una continuidad que hasta el momento se mantenía intacta o descubrir algo nuevo allí donde parecía no haber más que una sola cara. Esta metodología del montaje se condensa en el proyecto del *Libro de los pasajes*, obra que se compone, en su mayor parte, de una inmensa colección de citas bibliográficas extraídas por el

propio Benjamin de las fuentes más diversas. El referente del texto es la ciudad de París, y la variedad temática en torno a la cual se ensamblan los fragmentos abarca objetos tan diversos como los pasajes construidos en el siglo XIX, el diseño de las calles, la arquitectura de hierro y cristal, las barricadas, la publicidad, la moda, los juegos de azar y la fotografía. Esta reconstrucción recupera la existencia de una serie de elementos que los grandes sistemas filosóficos y los relatos históricos modernos no habían contemplado, y simultáneamente señala el carácter político y contingente de esos sistemas y relatos.

La producción artística durante el siglo XX se enfrentó a una serie de problemas cuyo detonante más visible fue el desarrollo de la reproductibilidad técnica. Benjamin abordó estas cuestiones, y su propuesta bien puede caracterizarse como ambivalente. En realidad, con Benjamin sucede lo que ya se ha dicho: la dimensión política está presente a lo largo de toda su reflexión de la modernidad. Por lo tanto, la esfera estética es muy cercana a la esfera política, y en muchos casos confluyen, volviéndose indiscernibles. Por eso, en vez de intentar distinguirlas de manera precisa, tarea que no solo estaría condenada al fracaso sino que, ante todo, nos devolvería una imagen forzada o deformada del autor, conviene adentrarse en su filosofía aceptando las condiciones que esta impone.

La ambivalencia por parte de Benjamin se expresa, de esta manera, en observaciones cargadas de un tono más crítico o más favorable respecto del desarrollo del arte en las sociedades modernas. Así, conviven un relativo entusiasmo con otra mirada más bien melancólica o crítica. A la hora de enfrentarse a la modernidad en su dimensión estética, Benjamin se vale del concepto de aura: el aura y lo moderno expresan de alguna manera esta contradicción interna de su filosofía. La ambivalencia frente a la reproductibilidad técnica se da al menos en dos niveles. Por un lado, se puede confrontar la descripción del retroceso del aura en tanto fenómeno

perjudicial (ausencia de belleza, decaimiento de la facultad de la fantasía, recepción fuera de todo vínculo con la tradición), que a grandes rasgos es compartida con sus compañeros del Instituto, con las posibilidades que nacen para el arte y la cultura, y que en general son negadas por ellos. Esto da lugar a una propuesta filosófica que, como hemos planteado, no carece de tensiones –por ejemplo, entre un proyecto más explícitamente vinculado al comunismo, como el de la politización del arte, y las posibilidades creativas y combinatorias ofrecidas por el concepto de iluminación profana–.

En segundo lugar, coexisten dos posiciones contradictorias en el interior de la obra de Benjamin acerca de la relación que se da entre la reproductibilidad técnica y el aura, que pueden expresarse en la siguiente pregunta: ¿la primera aniquila a la segunda de un modo necesario, inmediato, implacable? En textos como el ensayo sobre Baudelaire y sobre la obra de arte, Benjamin da a entender que la reproductibilidad técnica y el aura son incompatibles, pero en otras obras, como la *Pequeña historia de la fotografía*, la respuesta parece ser diferente. Considerando esta segunda postura, más permeable, el problema adquiere otro cariz: el conflicto ya no estaría propiamente entre el aura y la existencia de medios técnicos como la fotografía, sino entre el aura y la sociedad moderna.

Desarrollaré a continuación el significado de algunos de los conceptos mencionados. La obra de arte es uno de los objetos centrales de la investigación filosófica de Benjamin, especialmente la fotografía y el cine. Pero este interés debe situarse en el contexto de su proyecto, que se orienta hacia las sociedades modernas. De esta manera, se puede afirmar que la atención por la obra de arte existe en la medida en que esta forma parte de un fenómeno más amplio, como lo es el modo en el que las grandes ciudades, bajo el ritmo de vida que imponen, impactan sobre la subjetividad y puntualmente sobre

el modo de percepción de sus habitantes.

Las sociedades modernas y la crisis de la percepción

En el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,*[16] Benjamin introduce dos conceptos a través de los cuales lleva a cabo un análisis histórico de la noción de obra artística. Nuevamente recurre a la imagen de fuerzas en pugna: plantea que la recepción de obras de arte se ha producido, históricamente, bajo la tensión de dos fuerzas o "acentos" opuestos, el valor cultual y el valor de exhibición.

Las dos fuerzas en tensión se reparten la preponderancia sobre el modo de recepción artística: inicialmente se destacó el valor cultual, pero existe una tendencia histórica que conduce a dicha recepción hacia un predominio del valor de exhibición. Una de las claves para identificar esta transformación se encuentra en el desarrollo de la reproductibilidad técnica. Aquí Benjamin se vale del concepto de función social de la obra para ordenar y agrupar los distintos momentos históricos de este proceso. ¿De qué manera se vincula la función social del arte con las dos fuerzas mencionadas? Podemos señalar que la función social va a estar condicionada en relación con cuál de los dos valores sea el que predomine.

De esta manera, en la Antigüedad la obra de arte estaba destinada a la práctica del ritual. Como podemos suponer, su función social era fundamentalmente mágica y estaba destinada a los dioses o espíritus, por eso Benjamin señala que durante ese estadio el arte solo existe de forma "parasitaria" en el ritual. En este sentido, las reproducciones están al servicio del culto, y lo importante es que estén presentes, no que sean vistas ni exhibidas, ya que sus destinatarios no son los hombres. Pero cuando el arte se emancipa crecen las posibilidades de exponer sus productos. Este segundo momento histórico es situado en el arte renacentista. La diferencia entre ambos estadios puede plantearse de la siguiente manera: mientras que en el arte sacro predominaba el valor cultual, en el arte moderno,

desacralizado, conviven el valor cultual (bajo la forma de ritos y valores secularizados) con el valor de exposición, que cada vez cobra más fuerza. Evidentemente, no es igual "La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá", que la de "La estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo".[17]

No obstante, la recepción de obras durante el Renacimiento reproduce la lógica del arte tradicional. El aura, si bien se encuentra desposeída de su aspecto mágico, sigue en el centro de la escena. Basta con pensar en el valor atribuido a la noción de autenticidad, a la autoridad que una obra original mantiene en relación con sus copias (que caen en la categoría de falsificaciones) en el contexto de ese arte renacentista, para percibir la continuidad entre la recepción moderna y la antigua. ¿Qué sentido tiene hacer una diferenciación de estas características, entre un valor de culto y un valor de exhibición? Que permite comprender, desde una perspectiva histórica, cómo se relaciona la manera de entender y percibir el arte en una sociedad dada con el desarrollo de la técnica y el modo de producción de dicha sociedad. Pero, principalmente, si tiene sentido pensar bajo estas categorías históricas, es por la necesidad de dar cuenta del tiempo presente, apremiante, en el cual "Se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la percepción misma".[18] Y esa crisis presente está constituida por los *shocks* que trae consigo la vida moderna.

El interés de Benjamin no se limitó a la esfera artística, sino que giró más bien en torno al problema de la percepción. Los *shocks* son experiencias características de la vida en las ciudades modernas, inherentes a ella, que condicionan el modo de percepción y de conducta de los individuos. Entre ellas se destacan la experiencia de la multitud, el tránsito, el transporte público, el trabajo en la fábrica y la proliferación de información y publicidad. Como los

grandes centros urbanos eran fenómenos relativamente recientes (París fue radicalmente transformada a mitad del siglo XIX, durante el Segundo Imperio, por el proyecto de Haussmann), Benjamin recogió e indagó los testimonios de autores como Engels, Poe, Baudelaire o Simmel: “La multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente”. La vivencia del trabajo en la fábrica, por ejemplo, exige del hombre una manera específica de percibir e interactuar. “En el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar ‘su propio movimiento al siempre uniforme de un autómata’”.[19]

El concepto de *shock* debe entenderse en relación con la noción de experiencia sostenida por Benjamin. La experiencia, afirma nuestro autor, “Tanto en la vida colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria”.[20] En este sentido, Benjamin recoge la distinción de Proust entre memoria voluntaria e involuntaria. La primera es dominada por la inteligencia, por la llamada de la atención, pero “las informaciones que imparte sobre el pretérito no retienen nada de este”. Por lo tanto nuestro pasado se encuentra fuera del ámbito de la voluntad y la inteligencia. Las aspiraciones interiores de cada hombre de cobrar una imagen de sí mismo se ven comprometidas por la baja probabilidad de que sus aspiraciones exteriores sean incorporadas a su experiencia. Y la vida moderna ofrece múltiples indicios de esta disminución: los *shocks*. Para retomar uno de los ejemplos, Benjamin sostiene que la intención del periódico no es “que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia”. Al contrario, busca “impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector”, a

través de información breve y desconectada de las otras noticias. La información se impone como forma comunicativa por sobre la narración, la cual, a diferencia de la primera, “Se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen”.[21] De esta manera se produce “El reemplazo de una narración coherente por una información disociada como el modo dominante de comunicación”.[22]

El fenómeno de las grandes ciudades conduce a modelos de Estados autoritarios. Si esto es así, lo es en la medida en que las masas indomables de transeúntes, en su reverso, contienen la idea de que necesitan ser disciplinadas. Todas estas vivencias urbanas, que Benjamin define como “táctiles y visuales”, modifican de un modo violento la percepción y la sensibilidad de los hombres. Los fragmentos de Poe y de Baudelaire que Benjamin cita ponen de manifiesto, para él, la relación de oculta interdependencia entre la disciplina y la barbarie. La vida en la ciudad, como forma realizada del progreso moderno, conduce a los individuos a tendencias de aislamiento, incluso de salvajismo, cuando, a través del confort, elimina numerosos procesos e interacciones sociales. La vida urbana, en suma, conduce a un vaciamiento de la experiencia. “Cuanto más participe el *shock* en su momento en cada una de las impresiones, […] tanto menos se acomodará todo a la experiencia”.[23]

Las condiciones materiales de la vida moderna afectan la sensibilidad humana y la predisponen a determinadas formas de recepción. De esta manera, existe una profunda correspondencia entre las masas y las nuevas formas técnicas. A diferencia de la distancia esencial en la cual se basaba el ritual primitivo, en el cual predominaba el valor cultual, las masas desean aproximarse a las cosas. Simultáneamente tienden a superar el carácter único de cada acontecimiento. Como estos deseos de cercanía y

apropiación no pueden colmarse de manera directa, la reproductibilidad técnica constituye la mediación entre las masas y el mundo, de manera que se satisfacen "en la imagen, más bien, en la copia". "Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible".[24]

También la actitud contemplativa deja de ser condición de la recepción artística. El plano cinematográfico no puede ser fijado por la vista, apenas aparece ya es sustituido por otro. Esta cualidad dota al cine de un efecto de choque, que consiste en la interrupción constante de las asociaciones y los pensamientos del espectador a causa del ritmo impuesto por aquel. De esta manera, el efecto táctil del cine "Pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa".[25] A la secuencia de imágenes, del mismo modo, no le resulta adecuada una contemplación en suspenso, "libre", sino que cada una de estas debe ser interpretada en un sentido que viene dado por la serie de todas las imágenes precedentes. Tampoco es necesaria la concentración: la recepción del cine se produce por una costumbre, se trata de una recepción en la dispersión, que se vuelve necesaria en los distintos ámbitos de la vida en las grandes ciudades, y en la cual el cine sirve de "instrumento de ejercitación". Benjamin es prudente a la hora de juzgar estos fenómenos, y a diferencia de otros autores, destaca un aspecto favorable:

> La técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja. Llegó el día en que el film ha correspondido a una nueva y urgente necesidad de incentivos. La percepción a modo de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de la producción es en el film base de la recepción.[26]

El carácter regresivo que Adorno advierte en esta forma de percepción constituye para Benjamin el elemento potencialmente favorable. Las transformaciones de la sensibilidad humana a causa de la vida moderna le exigen al sujeto una clase particular de recepción de imágenes y sonidos; recepción que el arte tradicional, en general, es cada vez menos capaz de ofrecer. Por eso Benjamin ve en el cine un potencial revolucionario:

> Las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).[27]

Desde luego que Benjamin sabía que los intereses que guían la producción artística y la industria cinematográfica son conservadores, pero eso no quita que tales medios puedan ser reapropiados por artistas e intelectuales comprometidos con la transformación social. De hecho la situación soviética representó para él un ejemplo de que tal reapropiación era posible. En este sentido Benjamin es auténticamente dialéctico: la ruina de los medios burgueses se muestra como la fórmula de su recuperación en el sentido del socialismo. Pero esto solo puede afirmarse si se acepta la correspondencia entre las masas y la técnica como un fenómeno específico de la vida moderna, que modifica profundamente la sensibilidad humana, y que no suprime necesariamente el carácter destructivo, negativo, necesario para la crítica.

El concepto de aura y la experiencia enraizada en la tradición

El concepto de aura indica el aquí y el ahora de las cosas, ya sea de una obra de arte, de un objeto, de un paisaje o de una

ciudad. Las condiciones de la vida moderna atentan contra la presencia del aura. Esta, por su parte, no se manifiesta a simple vista, sino que requiere una cierta sensibilidad para ser reconocida. En la experiencia del aura se revela a la conciencia la irrepetibilidad de un instante, la unicidad de un fenómeno, la inconmensurabilidad del objeto contemplado.

En un sentido cercano a este puede comprenderse la noción de Benjamin acerca de la belleza, y su relación con el arte. En el ensayo sobre Baudelaire, sostiene que el objeto de la fantasía es el cumplimiento de “algo bello”. El arte intenta captar y reproducir parte de esa belleza, conservarla. Al hacerlo la recupera del paso del tiempo, y el instante de dicho logro se distingue porque es irrepetible. La obra de arte aurática es entonces como una fuente inagotable; frente a ella, el espectador no es capaz de saciar las ideas y los sentimientos que la obra despierta en él. Esto es así porque el concepto de belleza no implica transparencia, sino más bien que se opone a ella: la belleza se manifiesta a través de un velo que no pretende ser rasgado. Por esa misma razón para Baudelaire resulta incomprensible el uso otorgado a la técnica de la fotografía, de cuya invención fue contemporáneo:

> En estos días deplorables se ha producido una nueva industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez por su fe… en que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza… Un dios vengativo ha dado escucha a los votos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías.[28]

En este sentido, el desarrollo de la técnica favorece la reproducción de imágenes y, en consecuencia, el recorte del ámbito de la fantasía.

La obra no se agota, ya sea en su significado o en su belleza, y por eso mismo no se la puede fijar, poseer, manipular como lo haría la biología con sus objetos de estudio. En este

sentido el concepto de aura revela una dimensión "antropológica", que se vincula con la construcción de la memoria. "Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea– el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión".[29] El sentido de la observación de Didi-Huberman coincide con la posición de Benjamin: es la estructura del sujeto la que garantiza la imposibilidad de que una recepción sea definitiva, de que se clausuren potenciales lecturas futuras. Por lo tanto frente a la obra de arte estamos "Como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos".[30] Si la experiencia se forma de datos que no siempre son conscientes, que se acumulan y confluyen en la memoria, el vínculo con la obra de arte aurática no solo es complejo, sino que, nuevamente, se presenta como inagotable, en la medida en que las diversas capas de significación se van sedimentando unas sobre otras, abriendo "planos de tiempos".

Una de las definiciones de aura sostiene que su experiencia consiste en "la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre". Benjamin se refiere a la condición de alteridad, de ser otro, otorgada a ciertos objetos, como los artísticos. "Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista".[31] En este sentido, la fotografía no puede compararse con la pintura porque muestra el mundo tal cual es (y lo hace cada vez con más frecuencia), y esta transparencia es lo que termina por saciar, por colmar, el deseo de la vista. En la reproducción técnica, el objeto, o su copia, es aprehendida, y por esto es incapaz de "devolver la mirada".

La noción de aura, por otro lado, condensa la profundidad

del vínculo existente entre la autenticidad y la tradición. Por *autenticidad* debe entenderse el aquí y el ahora de las cosas. Tanto Benjamin como Adorno se valen del concepto de aura para referirse a los objetos artísticos, pero como ya se ha señalado la posesión de un aura no es exclusiva de las obras de arte. Benjamin usa expresiones como las siguientes para definir este concepto: la "unicidad" propia de una obra;[32] "una trama muy particular de espacio y tiempo"; "irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar";[33] "las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible", y que en el caso de los objetos utilitarios "corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita" sobre ellos.[34]

La mencionada unicidad de la obra de arte "se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición". Pero por tradición, a su vez, hay que representarnos "Algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante".[35] Benjamin considera que el concepto de vida, que trasciende a los organismos, debe aplicarse a las obras de arte "con un rigor totalmente exento de metáforas". De esta manera, este concepto

> [...] Se justifica mejor cuando se atribuye a aquello que ha hecho historia y no ha sido únicamente escenario de ella. Porque en último término solo puede determinarse el ámbito de la vida partiendo de la historia y no de la naturaleza, y mucho menos de cosas tan variables como el sentimiento y el alma.[36]

La tradición está viva porque las obras que la componen tienen historia –un mismo objeto artístico o cultural puede situarse, históricamente, en distintos contextos de tradición–,[37] y porque la actividad de la memoria que construye los objetos vuelve una y otra vez sobre ellos, no siempre de forma consciente. La historicidad de las obras de arte y la posibilidad

de volver a significarlas, de abrir nuevas lecturas o de asignarles ubicaciones diferentes de acuerdo a sus contextos, es lo que para Benjamin permite con todo derecho incluir al arte dentro del ámbito de la vida.[38]

En las sociedades modernas, las obras y los objetos son reproducidos a través de copias, y de esta manera son desvinculados de toda referencia a la tradición. De esta manera los objetos se vuelven homogéneos y cerrados. Esta homogeneidad a la que queda reducida la obra de arte cuando se la convierte en copia y en mercancía le niega su carácter aurático, porque le quita su condición de irrepetible, y porque destruye su relación originaria con aquella tradición cambiante a la cual pertenece. De esta manera, "con la reproducción se ofrece un pensamiento homogéneo y una univocidad de sentido" que atentan contra el valor de la vida humana, la cual radica, precisamente, en su capacidad de significación inagotable.[39]

El retroceso del aura en la sociedad moderna

¿Qué sucede con el aura en las sociedades modernas: desaparece *necesariamente*, o hay matices, elementos, que *favorecen* su retroceso? ¿Y cuál sería específicamente el elemento destructor? Frente a esta cuestión, concretamente frente a las circunstancias bajo las cuales este fenómeno tiene lugar en la modernidad, en Benjamin parecen convivir dos posiciones que no necesariamente son coherentes entre sí. La primera de estas posiciones, seguramente la más extendida, puede encontrarse en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1937) y en el ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939).

Según esta primera versión, la obra de arte parece sufrir transformaciones inmediatas y esenciales. Para estudiar las condiciones bajo las que se toman fotografías o se filman películas ya no resultan adecuados conceptos

como los de original, copia o tradición. La llegada de estas técnicas irrumpe con la lógica de la autenticidad, bajo la cual se venía pensando tradicionalmente al arte. La reproductibilidad técnica no solo permite reproducir obras ya existentes, llevarlas a nuevos contextos de recepción creando copias de ellas (por ejemplo la música, a través de la radio), sino que permite la aparición de obras cuyo proceso de producción presupone la posibilidad de la reproducción, como es el caso del cine, y también determinada forma de distribución y consumo (la producción de una película requiere un presupuesto que solo puede ser recuperado o capitalizado a través de una forma específica de consumo; en el caso de los años treinta, en salas de cine). Esto da lugar a un cambio de función social de la obra de arte, que debe entenderse como un artefacto no solo artístico, sino también político.

En un sentido similar, en el ensayo sobre Baudelaire Benjamin sostiene algunas sentencias como las siguientes, de carácter más bien tajante: mientras que el arte persigue lo bello, afirma, esto “Ya no ocurre en la reproducción técnica. En ella lo bello no tiene sitio”.[40] Todo parece indicar que la sola existencia de los nuevos medios técnicos, al modificar esencialmente a la obra de arte, hace retroceder el aura de manera inmediata.[41]

En la *Pequeña historia de la fotografía*, que cronológicamente corresponde a una etapa anterior a los dos textos citados (1931), podemos encontrar una posición que se aleja ligeramente de la mencionada. Este texto se detiene en la primera década de existencia de la fotografía, su etapa preindustrial, y la que aparentemente más floreciente fue.

> Si hemos ahondado lo bastante en una de estas fotografías, nos percataremos de lo mucho que también en ellas se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para

nosotros.[42]

Benjamin no solo reconoce el encanto y la belleza de las fotos antiguas, sino que las pone en una relación directa con el concepto de aura.

Benjamin reconoce que el aura que se encontraba en torno a las primeras fotografías posee dos condicionamientos. El primero reside en la técnica: el tratamiento especial de la luz y las sombras, en el cual la primera “lucha esforzadamente por salir de lo oscuro”. En este caso, la fotografía aún no busca la transparencia, la representación exacta, sino que mantiene el velo que Benjamin destacaba como condición de la belleza. El segundo aspecto se refiere al objeto de la fotografía, y que remite por lo tanto a la sociedad de ese entonces. El tipo de clientes que iba en busca de fotógrafos pertenecía a una clase burguesa en ascenso, y ella misma poseía un aura, presente “hasta en los pliegues de sus vestimentas”. De esta manera, el aura de las fotografías antiguas no puede atribuirse solamente al tipo de cámara usada, sino al hecho de que “el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia”. Posteriormente se privilegió una estética luminosa, que pretendía reflejar el objeto tal cual se presentaba a la vista, e incluso sublimarlo. El aura fue desalojada de la imagen a la par que en ella desaparecía lo oscuro, “Igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad […] en perjuicio de la penumbra se perfilaba cada vez más claramente una postura cuya rigidez delataba la impotencia de aquella generación de cara al progreso técnico”.[43]

El proceso de industrialización se presenta entonces como el elemento fundamental. Durante aquella primera década, los periódicos

> […] eran todavía objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés; tampoco había llegado el procedimiento fotográfico a ser su instrumento […]. El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha aparecido todavía.[44]

No sería la fotografía en sí, en cuanto medio técnico, lo que atenta contra el aura, sino su estrecho vínculo con el modo de producción y recepción capitalistas, y con un proceso de industrialización. Al llevar a cabo esta distinción, se produce un cambio de eje; la reproductibilidad técnica ya no aparece como *el* objeto a analizar, sino, al menos, como existiendo en conjunto con otros fenómenos similares que conforman la sociedad moderna.

Organización del pesimismo y politización del arte

Si en las sociedades modernas el aura tiende a desaparecer, la obra de arte necesita un fundamento nuevo, que se aparte de la tradición. En el mundo industrial tiene lugar un tercer momento dentro del desarrollo histórico, que es el del predominio del valor exhibitivo por sobre el cultual: se trata de un estado "postautónomo" del arte.[45] Esto libera a la obra del "círculo mágico" en el cual todavía se hallaba inserta, pero al mismo tiempo la inscribe dentro de un criterio o proyecto político que la trasciende. En este sentido Benjamin pone de manifiesto la función política del arte y la relación que el autor o artista debe mantener con la praxis vital; visión que lo aleja de ese marxismo según el cual la cultura es un reflejo de lo que sucede en el nivel de la estructura material y económica de la sociedad. Sin embargo, Peter Bürger parece entender a Benjamin del modo opuesto:

> […] la ruptura decisiva en el desarrollo del arte, cuya importancia percibe muy bien Benjamin, sería el resultado de una transformación tecnológica. La emancipación o la esperanza de emancipación quedan directamente ligadas a la técnica. Pero la emancipación […] no puede pensarse al margen de las conciencias de los hombres.[46]

Y luego añade lo siguiente:

> En contraste con Benjamin, que tiende a atribuir a los nuevos medios técnicos (como el cine) tales cualidades emancipatorias, Brecht subraya que en los medios técnicos se encuentran determinadas posibilidades, pero que el desarrollo de esas posibilidades depende del modo de aplicación.[47]

Frente a esta lectura podemos extraer dos fragmentos que contradicen la interpretación según la cual Benjamin atribuiría a los nuevos medios técnicos cualidades emancipatorias intrínsecas o inmanentes. En el ensayo sobre la obra de arte, por ejemplo, se lee lo siguiente: “Mientras sea el capital quien dé en él [en el cine] el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte”.[48] Aun cuando Bürger se remite al estado presente de la industria cinematográfica como argumento para objetar a Benjamin, en el fragmento citado queda de manifiesto que Benjamin está haciendo una crítica de dicha industria, y que por lo tanto no considera que el cine ni la fotografía posean, en sí mismos, cualidades políticamente revolucionarias, “al margen de las conciencias de los hombres”.

Por otro lado, en el ensayo *El autor como productor* Benjamin deja ver una posición aún más contundente respecto de los vínculos entre técnica y política. Este texto puede ser leído como una exhortación dirigida hacia los artistas e

intelectuales de su tiempo a que se cuestionen el modo según el cual producen obras. Una de las figuras con las cuales Benjamin discute son los “hombres de espíritu”, aquellos intelectuales que se identifican como portadores de ciertas opiniones o creencias, pero que de ninguna manera se reconocen como miembros de un aparato de producción. La efectividad de este aparato se explica de la siguiente manera: “El aparato productor y publicista de la burguesía […] puede asimilar asombrosas cantidades de temas revolucionarios, incluso puede difundirlos, sin hacer peligrar seriamente su seguridad ni la seguridad de la clase dominante”.[49] Evidentemente, Benjamin está muy lejos de afirmar que los medios técnicos posean cualidades revolucionarias inmanentes.

Pero así como no sostiene esto, tampoco considera que no haya una alternativa revolucionaria viable. Esta ambigüedad ha llevado a interpretar la teoría de Benjamin como optimista.[50] Puede sonar contradictorio referirse a Benjamin en estos términos, primero cuando reparamos en su desconfianza frente a toda forma de progreso, incluso la que está supuesta en el marxismo; segundo, cuando el propio autor describe al optimismo (en la medida que es la esencia de la visión política burguesa) como “un primaveral poema malo”.[51] Y es precisamente esta desconfianza hacia el progreso lo que le permite encontrar vetas en el proyecto moderno. No hay destinos inevitables, para bien y para mal.

> El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes […] Como por todas partes ve caminos, siempre está en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo.[52]

Teniendo presentes los obstáculos y las trampas que subyacen en las visiones modernas de la historia e incluso en el marxismo, la única vía posible es la de “organizar el

pesimismo”,[53] precisamente porque se trata de un pesimismo no fatalista. De esta manera cobra sentido el concepto de débil-fuerza de la tesis segunda:[54] la actitud pesimista de Benjamin, al no ser fatalista, se parece más bien a un optimismo flaco, débil, que sabe que está en desventaja –pero no por eso deja de ser fuerza–. Y esto ya abre una perspectiva completamente nueva. El concepto de débil-fuerza condensa, en definitiva, la ambigüedad que atraviesa el pensamiento de Benjamin: una actitud que se desmarca tanto de la aparente impotencia del círculo interno del Instituto como del ingenuo fervor que se denuncia en el seno del progresismo.

Al regresar a su reflexión estética puede verse cómo se trasluce esta misma actitud de resistencia. La ambivalencia de Benjamin no es hacia la modernidad, de la cual no podría ser más crítico, sino de las posibilidades que le quedan al arte en el contexto de la cultura de masas. Mientras que para Adorno la obra de arte en la era de la reproducción técnica servía para reconciliar la audiencia de masas con el *statu quo*, Benjamin en cambio confió en el potencial “de un arte colectivo, politizado”, donde los medios de producción artística pueden ser apropiados en beneficio de la lucha proletaria.[55]

De esta manera, emerge la cara más marxista de nuestro autor. El aparato de producción cultural dominante privilegia el mantenimiento de ciertas técnicas que (a través de la producción masiva de objetos sublimados e incapaces de provocar una visión crítica del mundo) favorecen la continuidad del orden que este necesita para reproducirse. Cuando la fotografía, por ejemplo, no asume su función política se vuelve “creadora”. “Cuanto más honda se hace la crisis del actual orden social, tanto más se convierte lo creativo [...] en un fetiche cuyos rasgos solo deben su vida al cambio de iluminación de la moda”. En este sentido el carácter de “creativo” equivale a la sumisión a la moda: “El verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio o la

asociación”.[56]

La capacidad del aparato de producción dominante es tal que, con frecuencia, “La transformación de la lucha política, en lugar de presionar la elección de una conducta, pasa a ser un objeto de amable contemplación, en lugar de ser un medio de producción pasa a ser un artículo de consumo”.[57] Si el artista puede producir de un modo revolucionario, ha de ser capaz de eludir esta facultad del aparato dominante. Es en la dimensión técnica, por lo tanto, donde debe buscar su propia fortaleza. Benjamin no entiende por arte revolucionario literatura de propaganda; porque, si bien la exigencia ideológica debe motivar la labor del artista, este no puede limitarse a expresar o tematizar su obra con motivos revolucionarios, como si se tratara de un contenido o un material que debe ser volcado sobre una “forma artística” usual. El artista debe poseer una actitud de refuncionalización, es decir, debe tomar como propia la exigencia de no abastecer el aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible.

En este sentido, el artista debe buscar la innovación técnica, con el propósito de superar las contradicciones que se presentan en el sistema dominante. Benjamin da algunos ejemplos. En el ámbito de la fotografía, esto puede darse si a la imagen tomada se le añade una leyenda, que oriente su interpretación en un sentido determinado, de manera que se supere el límite entre la escritura y la imagen. En el ámbito de la literatura, el periódico soviético constituye un ejemplo en el cual la oposición estéril entre el autor y el lector tiende a desaparecer, en la medida que el correo de lectores otorga a todo trabajador la posibilidad de escribir, en calidad de especialista. En el ámbito del teatro, donde Benjamin sigue a Brecht como modelo, no se debe intentar competir con el cine, porque la derrota está asegurada de antemano. El teatro épico se retira hacia los elementos más originarios del teatro y privilegia un principio de interrupción y extrañamiento: se

interrumpe la acción mediante un elemento extraño que rompe la ilusión del público, fuerza al espectador a adoptar una actitud reflexiva y a tomar posición respecto de lo que está aconteciendo. En suma, el arte revolucionario es uno que busca generar un efecto que mueva a la acción.

Estos ejemplos muestran que la obra de arte revolucionaria se presenta como un artefacto en el cual la ilusión se ve desplazada por la reflexión y tanto el placer de la belleza como la sensibilidad adquieren un papel secundario. En este punto, la propuesta de nuestro autor parece desvincularse de todo intento por recuperar el carácter aurático del mundo y de la obra de arte en particular. El retroceso del aura y del valor cultual ya no es considerado desde el punto de vista de las pérdidas que supone, sino más bien desde el potencial que emerge para el arte en la medida que se encuentra determinado a desempeñar una función política.

La politización del arte propuesta por Benjamin subordina la dimensión estética a la causa revolucionaria: el arte no se encontraría en una condición muy diferente de aquella "existencia parasitaria" que originalmente tuvo en el ritual. Si el fascismo es concebido como la realización del arte por el arte (es decir, el único criterio válido para juzgar el mundo pasa a ser el estético), la autonomía del arte se presenta necesariamente como conflictiva. Pero, ¿puede existir un arte revolucionario capaz de generar experiencias estéticas? O, en otras palabras, ¿la actitud contemplativa, desinteresada, atenta a la belleza, produce necesariamente una tendencia socialmente conservadora, o políticamente improductiva? El proyecto de la politización del arte, al cual parece quedarle poco de la profundidad de la experiencia enraizada en la tradición, no responde a este problema de un modo eficaz.

Se plantea entonces la cuestión de si se abre un nuevo nivel de pesimismo. El capitalismo se constituye como un "espacio sin afuera" que "engulle todos los objetos en la lógica

de su sacralidad específica”, la del consumo, destruyendo el valor cultual.[58] Si en la sociedad moderna el aura tiende a desaparecer antes que a retroceder, que es como parece resolverse la tensión ya señalada, es lógico que el arte ya no pueda encontrar en esta un fundamento. Y a juzgar por las consecuencias de la propuesta de la politización del arte, sin aura, ya nada podría ser capaz de ofrecer una experiencia de las características antes mencionadas. Por lo tanto, al asumir su potencial revolucionario de esta manera, la obra de arte reduce su potencial estético y se presenta como una extensión o profundización de un proceso de pensamiento crítico orientado hacia la transformación social.

Algunas conclusiones

La obra de Benjamin se dirige hacia la modernidad con un carácter fundamentalmente político. Esto lo logra mediante la elección de un método que privilegia una escritura fragmentaria y que al mismo tiempo se encuentra marcada por tensiones internas. En las sociedades modernas tienen lugar transformaciones materiales aceleradas y profundas, y con ellas aparecen para los sujetos nuevas formas de percepción y comunicación, impuestas mediante una diversidad de fenómenos conceptualizados como *shocks*. Los medios técnicos que irrumpieron en la vida europea a lo largo del siglo XIX modificaron no solo los modos de producir y distribuir obras de arte sino también el ámbito de la experiencia y de la reflexión estética en un sentido más abarcador. Conceptos como los de aura e iluminación profana dan cuenta de una posibilidad de experiencias que incluyen la esfera artística pero que también tienen el potencial de traspasarla.

La descripción de las sociedades modernas arroja conclusiones fuertemente negativas. La denuncia de los males del capitalismo y del fascismo fue un rasgo compartido tanto por Benjamin como por los autores más fuertemente

identificados con el Instituto de Investigación Social, y algo similar sucedería luego con el desencanto frente a la estalinización de la Unión Soviética. Sin embargo, la actitud distintiva de nuestro autor está marcada por la ambivalencia, antes que por un completo rechazo, de las nuevas formas técnicas: estas desempeñan una función política en el contexto de esas sociedades, y poseen un potencial revolucionario. En la misma sociedad capitalista y postaurática se encuentran las vías para su superación. Benjamin cuenta con la posibilidad de autores capaces de aprovechar esas vías, es decir, de producir obras críticas que no puedan ser aprovechadas para los intereses reproductivos del sistema, del mismo modo que confía en la existencia de sujetos que, movilizados por el contacto con las obras, puedan comprometerse políticamente.

La función política del arte emerge a la par del desarrollo de la reproductibilidad técnica. En el contexto de la sociedad de masas, la situación del aura posee las características de la tensión ya mencionada: o bien puede sobrevivir en ella y solo retrocede cuando se implementan técnicas industrializadas, o bien la transformación se produce de una forma más inmediata. En todo caso, esta distinción permite reconocer que la reproductibilidad es un componente más del fenómeno de la sociedad moderna, dentro del cual se deben considerar otros elementos. Entre ellos destacan la constitución de las masas y su particular modo de relación con la obra y con el mundo (tendencia al acercamiento y a la apropiación en la copia), que Benjamin destaca en el ensayo sobre la obra de arte; las transformaciones arquitectónicas y la constitución de las grandes ciudades (*shocks* de las multitudes, de la información, de la publicidad, del trabajo alienado), como aparece en el ensayo sobre Baudelaire; las cualidades del aparato de producción cultural de la burguesía (capaz de reproducir elementos que parecen revolucionarios, pero que favorecen la conservación del propio aparato), idea presente en el ensayo

sobre el autor como productor.

En este sentido, la tensión anteriormente mencionada acerca del destino del aura en las sociedades modernas parece resolverse a favor de una visión más definitiva. La función cultual de la obra retrocede hasta un punto en el que la única alternativa posible es la de incorporar el arte al proyecto político, de un modo tal que la especificidad de la experiencia estética pasa a un segundo plano. Si el aura es el único fundamento posible para una experiencia no instrumental del arte, entonces, frente al despliegue del silencioso trabajo de reproducción llevado a cabo en la sociedad moderna, Benjamin únicamente encuentra como posibilidad de resistencia –como organización del pesimismo– la politización de la obra artística.

Finalmente, vale el intento de plantear uno de los tantos vínculos posibles entre la metodología del *Libro de los pasajes* y la perspectiva que se abre con los ensayos sobre la obra de arte o el autor como productor. Las expectativas que Benjamin depositaba sobre la obra a la que dedicó una década de su vida iban en el sentido de provocar un despertar del sueño del siglo XIX que pudiera hacer “saltar” la rígida visión del mundo proyectada por este. En ese sentido se puede señalar una continuidad entre los dos proyectos. Pero la apuesta por la reunión de fragmentos, y por conceptos tales como los de constelación, imagen dialéctica e iluminación profana, tiene el potencial de ofrecer un tipo de experiencia que puede ir más allá del proyecto de la politización del arte, y que es relevante desde varios puntos de vista. En un sentido histórico, por ejemplo, porque abre una vía para acceder al saber histórico enfatizando el carácter político de este. Orientada hacia el pretérito, enuncia la exigencia de quebrar la ilusión de la continuidad temporal y de esa manera llevar justicia al pasado que ha quedado truncado, pendiente, sin redimir; solo de ese modo es posible proyectar una dimensión crítica y abierta de futuro.[59]

Benjamin confió en las posibilidades emancipatorias de la cultura que al mismo tiempo fueron negadas por Adorno: en las sociedades modernas es posible tener experiencias válidas, relevantes desde un punto de vista artístico. Esto nos sitúa en el ámbito de la recepción antes que en el de la producción. Una de esas experiencias va a estar constituida por la interrupción y el extrañamiento que provoca en el sujeto el arte politizado, por ejemplo el teatro épico de Brecht, que ya no encuentra su fundamento en la tradición ni en la belleza sino en la técnica de montaje de elementos múltiples. Se trata de una experiencia legítima, y efectivamente se produce mediante el contacto con el arte; pero, al relegar las posibilidades de la fantasía o la belleza, no ofrece tanto una experiencia estética como una gnoseológica y política.

Otra de esas experiencias válidas es la iluminación profana. Y uno podría preguntarse si esta no puede ofrecer una clase de experiencia más fuertemente estética que la que se obtiene del proyecto de la politización del arte (marcada por la interrupción y el extrañamiento), ya que tiene el potencial de conjugar fragmentos diversos de textos, imágenes, sonidos, etc. En primer lugar hay que señalar que se trata de un concepto interesante desde un punto de vista estético, porque pone en juego aquellos elementos que caracterizaban a la experiencia enraizada en la tradición. En este sentido, la iluminación profana puede entenderse por oposición a esta última, porque su condición de posibilidad se encuentra en la superación de la unicidad y la distancia sobre las cuales se funda la experiencia del aura. En segundo lugar, la iluminación profana comparte un rasgo central con el extrañamiento: ambas son provocadas por el contacto con objetos o situaciones de carácter fragmentario. Sin embargo, la pregunta planteada encuentra una rápida respuesta negativa: al igual que la experiencia del extrañamiento (provocada por el arte revolucionario), la iluminación profana tiene un rasgo fuertemente conceptual y

parece relegar la especificidad de una experiencia estética.

Pero, como se ha mencionado, la idea de iluminación profana parece cubrir un espectro más amplio de posibilidades que la experiencia del extrañamiento, ya que no se limita al ámbito del arte (y sin embargo sigue siendo interesante desde un punto de vista estético). Y precisamente por no contar con esa limitación es que puede formar parte de un método filosófico y de una teoría del conocimiento como las de Benjamin, que privilegian el fragmento como vía de acceso a los múltiples aspectos de la sociedad moderna. Si bien abre posibilidades combinatorias de fragmentos (textos, imágenes, sonidos, etc.), parece más productiva como método filosófico que como criterio para la producción de obras de arte (efectivamente, el *Libro de los pasajes* es una obra filosófica, no literaria).

Benjamin procede con las obras de arte como procede filosóficamente. Mientras que el primer caso es problemático, el segundo es altamente productivo. Para superar la propuesta de la politización del arte habría que plantear la relación entre arte, política y transformación social de un modo distinto. Lo que mejor funciona en Benjamin es la explotación filosófica del método fragmentario, que permite quebrar la totalidad de aquello que se presenta como inevitable y percibir posibilidades donde parecía no haberlas.

Bibliografía del autor

BENJAMIN, W., *Brecht. Ensayos y conversaciones* (trad. Mercedes Rein), Montevideo, Arca, 1970.

BENJAMIN, W., *Diario de Moscú* (trad. Luciano Altman), Buenos Aires, Godot, 2015.

BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (trad. Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus, 1989.

BENJAMIN, W., *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo* (trad. Jesús Aguirre), Madrid,

Taurus, 1972.

BENJAMIN, W., *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia* (trad. Pablo Oyarzún), Santiago, LOM Ediciones, 2009.

BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes* (trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero), Madrid, Akal, 2005.

BENJAMIN, W., "Notas sobre los cuadros parisinos de Charles Baudelaire" (trad., ed. y notas de Fernando Bruno), *Boletín de Estética,* N.º 2, abril de 2005.

BENJAMIN, W., *Obras completas* (Libro II, Vol. 1), Madrid, Abada, 2007, págs. 216-222 y 301-316.

BENJAMIN, W., "La tarea del traductor", en *Conceptos de filosofía de la historia* (trad. de H. A. Murena y D. J. Vogelmann), La Plata, Terramar, 2007, págs. 77-90.

BENJAMIN, W., "El capitalismo como religión", *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana* (trad., notas y comentarios de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis), Vol. 13, 2015, págs. 178-186.

BENJAMIN, W. y GERSHOM SCHOLEM, *Correspondencia 1933-1940. La dicha de enmudecer* (trad. de Francisco Rafael Lupiani González), Madrid, Trotta, 2011.

Bibliografía sobre el autor

ACOSTA IGLESIAS, L., "Walter Benjamin en torno a la constelación crítica: entre el veneno materialista y el mesianismo político", *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía,* N.º 5, diciembre de 2015, págs. 15-30.

BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia* (trad. de Jorge García), Barcelona, Península, 1974, págs. 51-81 y 151-165.

CATOGGIO, L., "El potencial revolucionario del pasado. La función hermenéutico-materialista de la crítica en Walter Benjamin", en Barrio, Catalina y Andrés Crelier (Comps.),

Ética y Revolución, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012, págs. 75-99.

CHATEAU, D., "El fenómeno cinematográfico o el desafío de la modernidad", en *Cine y Filosofía* (trad. por Silvia Labado), Buenos Aires, Colihue, 2012, págs. 48-56.

CONTI, R., "*Verfremdung*. Notas para una revisión del vínculo arte-política", *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Recordando a Walter Benjamin*, Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti, 28 al 30 de octubre de 2010.

DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

FORSTER, R., "Introducción", en *La travesía del abismo. Mal y modernidad en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

GROYS, B., "5. Walter Benjamin", en *Introducción a la antifilosofía*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016, págs. 117-131.

IBARLUCÍA, R., "Benjamin crítico de Heidegger: Hermenéutica mesiánica e historicidad", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI, N.º 1, otoño de 2000.

IBARLUCÍA, R., "La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XL, N.º 2, 2014, págs. 219-239.

IBARLUCÍA, R., "The Organization of Pessimism: Profane Illumination and Anthropological Materialism in Walter Benjamin", *Aisthesis1*(1), 2017, págs. 139-160.

IBARLUCÍA, R., "Walter Benjamin y la génesis de *Passagen-Werk*: un encantamiento dialéctico", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXIII, N.º 2, primavera de 1997, págs. 319-343.

JAY, M., "VI. Teoría estética y la crítica de la cultura de

masas”, en *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1989.

OYARZÚN, P., “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en Benjamin, W., *La dialéctica en suspenso*. *Fragmentos sobre historia*, Santiago, LOM Ediciones, 2009, págs. 7-44.

PAREDES, D., “De la estetización de la política a la política de la estética”, *Revista de Estudios Sociales*, Universidad de Los Andes, Colombia, N.º 34, diciembre de 2009, págs. 91-98.

TIEDDEMANN, R., “Introducción del editor”, en Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, págs. 7-33.

VEDDA, M., “Crisis del lenguaje y ocaso de la experiencia en Walter Benjamin y Siegfried Kracauer”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, septiembre de 2014.

VEDDA, M., “Walter Benjamin: crítica y verdad. Sobre el concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, *Revista Figuraciones*, N. º3, abril de 2005.

---

1. Forster, R., “Introducción”, en *La travesía del abismo: mal y modernidad en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, pág. 17. ↵
2. Benjamin, W. y Scholem, G., *Correspondencia 1933-1940. La dicha de enmudecer*, Madrid, Trotta, 2011, pág. 58. La mención al pasaporte hace referencia a que el de Benjamin estaba vencido y esto le generaba temor ante la posibilidad de trasladarse a Francia. En ese momento (1933) Benjamin se encontraba en Ibiza. ↵
3. Los acontecimientos previos a su muerte son conocidos. Adorno le había ayudado a conseguir las visas de tránsito en España y de entrada a Estados Unidos, pero Benjamin no contaba con el permiso francés para salir del país. El grupo de exiliados que integraba fue interceptado en la frontera por la policía franquista, y ante el temor de ser capturado por los nazis, Benjamin se suicidó. Paradójicamente sus compañeros de viaje sí lograron ingresar a España, porque la restricción fue levantada pocos días después de que se quitara la vida. ↵
4. Citado en Jay, M. “VI. Teoría estética y la crítica de la cultura de masas”, en *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt* (traducción de Juan Carlos Curutchet), Madrid, Taurus, 1989, pág. 322. ↵
5. Benjamin conoció personalmente y/o mantuvo vínculos con personajes disímiles como Gershom Scholem, Ernst Bloch, Theodor Adorno, Gretel Karplus, Asja Lacis, Bertolt Brecht, George Bataille, Hermann Hesse, Kurt Weill, Max Horkheimer y Hannah Arendt, entre otros. ↵
6. Habermas, J., “Tareas de una teoría crítica de la sociedad”, en *Teoría de la acción comunicativa, II. Crítica de la razón funcionalista*, Madrid, Taurus,

1992.

7. La vertiente soviética, iniciada por Lenin y Zhdanov, afirma que la obra de arte debe exhibir un partidismo político manifiesto (esta posición desemboca en el realismo socialista), mientras que la corriente que comienza con Engels, en cambio, sostiene que la significación social de la obra tiene más peso que la intención del artista, y en este sentido "el contenido social objetivo de una obra podría [...] expresar más que sus orígenes de clase" (Jay, M., *op. cit.,* pág. 285).
8. Posibilidad que "sería tentadora de no ser por la existencia de algunos camaradas cuyas acciones no hacen sino demostrar cada vez que pueden lo dudoso de esa posición". Por otro lado, en relación con el tipo de vida exigido por el Partido, confesaba que "Existe la chance de que llegado el caso no pueda seguir el ritmo de mis convicciones ni organizar mi existencia sobre una base tan reducida". Benjamin no solo no se afilió al Partido Comunista alemán sino que su visión del estalinismo fue cada vez más negativa (Benjamin, W., *Diario de Moscú*, Buenos Aires, Godot, 2015, págs. 128-129).
9. La URSS ya estaba bajo el gobierno de Stalin. Ese año se cumplió el tercer aniversario de la muerte de Lenin, fecha que coincidió con la breve estadía de Benjamin en Moscú. Por otro lado, en octubre de ese mismo año se produjeron los exilios de Trotsky y Zinóviev.
10. Benjamin, W., *op. cit.*, pág. 126.
11. Sobre la relación de Benjamin con el surrealismo, puede consultarse: Ibarlucía, R., "Walter Benjamin y la génesis de *Passagen-Werk*: un encantamiento dialéctico", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXIII, N. º2, primavera de 1997, págs. 319-343, y del mismo autor, "The Organization of Pessimism: Profane Illumination and Anthropological Materialism in Walter Benjamin", *Aisthesis* 1 (1), 2017, págs. 139-160. Cabe destacar que en 1928 Benjamin dedicó un ensayo al análisis de esta vanguardia, titulado *La última instantánea de la inteligencia europea*.
12. Tiedemann, R., "Introducción del editor", en Benjamin, W., *Libro de los pasajes* (trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero), Madrid, Akal, 2005, pág. 19.
13. Arendt, H., "La tradición y la época moderna", en *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península, 1996, pág. 34.
14. Tiedemann, R., *op. cit.*, pág. 25.
15. Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, pág. 353.
16. La primera edición de este texto, publicada en la *Revista del Instituto de Investigación Social*, en Nueva York, sufrió retoques por parte de Adorno. Según Martin Jay, es posible confirmar que en ocasiones se cambió la terminología de los ensayos de Benjamin en una dirección menos radical y un claro ejemplo de ello lo constituye la publicación de este ensayo de 1936, que en el texto original de Benjamin concluía con estas palabras: "Este es el esteticismo político que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte", frase que se repuso luego en la edición del ensayo en su traducción inglesa (*Iluminations*), pero que en la primera edición de la *Zeitschrift* habría reemplazado "fascismo" por "doctrina totalitaria" y "comunismo" por "las fuerzas constructivas de la humanidad" (cfr. Jay, M., *VI. Teoría estética y...*, págs. 337 y ss.).
17. Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (trad. Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus, 1989, pág. 29.
18. Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo* (trad. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1972, pág. 162.
19. *Ibidem*, pág. 147. El fragmento citado por Benjamin es de Marx.
20. *Ibidem*, pág. 125.

21. *Ibidem*, pág. 127.
22. Jay, M., *VI. Teoría estética y la crítica*…, pág. 342.
23. Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire…", pág. 132.
24. Benjamin, W., "La obra de arte en la época …", pág. 25.
25. *Ibidem*, pág. 51.
26. Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire", pág. 147.
27. Benjamin, W., "La obra de arte en la época …", pág. 54.
28. Citado por Benjamin en "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (trad. Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus, 1989, pág. 82.
29. Didi-Huberman, Ante el tiempo…, pág. 32.
30. *Ibidem*, pág. 39.
31. Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire", pág. 163.
32. Benjamin, W., "La obra de arte en la época …", pág. 25.
33. Benjamin, W., "Pequeña historia de la fotografía", pág. 75.
34. Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire", pág. 161.
35. Benjamin, W., "La obra de arte en la época …", pág. 25.
36. Benjamin, W., "La tarea del traductor", en *Conceptos de filosofía de la historia* (trads. H. A. Murena y D. J. Vogelmann), La Plata, Terramar, 2007, pág. 79.
37. Benjamin da un ejemplo: "Una estatua antigua de Venus […] estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura" ("La obra de arte en la época …", pág. 25).
38. La traducción, en el caso de las obras literarias, y la crítica son dos actos que ponen de manifiesto la potencialidad de significado que llevan en su interior los objetos artísticos, su carácter de apertura.
39. Catoggio, L., "El potencial revolucionario del pasado. La función hermenéutico-materialista de la crítica en Walter Benjamin", en Barrio, Catalina y Andrés Crelier (Comps.), *Ética y Revolución*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012, pág. 82. En este sentido, Benjamin entiende a la sociedad moderna a través de una fuerza mítica: si el mito se define por su identidad no creadora y repetitiva, a su vez, "lo *Immergleiche* (lo que siempre es igual) era una de las características salientes de esa sensibilidad mítica producida por la sociedad capitalista alienada". De esta manera se pone fin a la *Erfahrung*, la experiencia enraizada en la tradición (Jay, M., *VI. Teoría estética y*…, págs.. 343-345).
40. Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire", págs. 162-163.
41. Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su …", págs. 27-28.
42. Benjamin, W., "Pequeña historia de …", pág. 66.
43. *Ibidem*, págs. 72 y 73.
44. *Ibidem*, pág. 68.
45. Ibarlucía, R., "La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XL, N.º 2, 2014, pág. 223.
46. Bürger, P., *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García), Barcelona, Península, 1974, pág. 74.
47. *Ibidem*, pág. 76.
48. Y continúa: "Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad. Pero no es este el centro de gravedad de […] la producción cinematográfica de Europa occidental" (Benjamin,W., "La obra de arte en la época de …", pág. 39).
49. Benjamin, W., "El autor como productor", en *Brecht. Ensayos y conversaciones* (trad. Mercedes Rein), Montevideo, Arca, 1970, pág. 86.

50. Por ejemplo, Jay, M., *VI. Teoría estética y…*, pág. 330. En todo caso, el optimismo que percibe en Benjamin lo formula por oposición al pensamiento de Adorno.
51. Benjamin, W., “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Obras Completas* (Libro II, Vol. 1), Madrid, Abada, 2007, pág. 314.
52. Benjamin, W., “El carácter destructivo”, pág. 159.
53. Benjamin,W., “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, pág. 314.
54. Benjamin, W., “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia* (trad. de Pablo Oyarzún), Santiago, LOM Ediciones, 2009.
55. Jay, M., *VI. Teoría estética y…*, pág. 345.
56. Benjamin, W., “Pequeña historia de la fotografía”, pág. 80.
57. Benjamin, W., “El autor como productor”, pág. 90.
58. Benjamin, W., “El capitalismo como religión” (notas de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis),*Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, Vol. 13, La Plata, 2015, págs.. 178-186.
59. Oyarzún, P., “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en Benjamin, W., *La dialéctica en suspenso*. *Fragmentos sobre historia*, Santiago, LOM Ediciones, 2009, págs. 7-44.

Lo extraestético en la cultura afirmativa

Una introducción a la mirada marcuseana

Cristian Bianculli

Introducción

Cuando pensamos en el nombre de Herbert Marcuse una de las primeras cosas que se nos viene a la cabeza es aquella fama que logró a fines de los años sesenta y principios de los setenta, pues el movimiento estudiantil de ese entonces adoptó las principales teorías del filósofo alemán en la revuelta estudiantil del 68.

El repentino reconocimiento sorprendió al propio Marcuse; de todas maneras, él no encontraba en este levantamiento estudiantil rasgos de una transformación social, es más, sospechaba y afirmaba que muchos de aquellos estudiantes que lo señalaban como "guía intelectual" no habían leído sus libros. Marcuse no veía en estos estudiantes de Berkeley, Berlín o París la posibilidad de una transformación, pero de todos modos apoyó estos movimientos, cuestión que repercutió negativamente en las autoridades del ámbito universitario.

Marcuse nace el 19 de julio de 1898, casi comenzado el siglo XX, un siglo que va a estar repleto de acontecimientos que marcarán al mundo y al propio Marcuse. Sobre los primeros años de Marcuse en Berlín y sobre sus inicios universitarios no hay cuantiosa información, lo que sí se conoce es que estuvo afiliado a la socialdemocracia y se dice de Marcuse que fue el

más combativo de los pensadores de la llamada Escuela de Frankfurt, pues en su juventud asistió al levantamiento espartaquista y al fracaso de la revolución alemana.[1]

Ya desde sus inicios el pensamiento de Marcuse fue un pensamiento crítico, y con una fuerte inclinación a la tradición posthegeliana del idealismo alemán –recordemos que uno de sus primeros escritos tiene a Hegel como eje de la cuestión: *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad* (1933)–.

Marcuse concluyó sus estudios en la universidad de Friburgo, una de las universidades más importantes de Alemania, que tuvo entre sus alumnos y profesores a figuras como Heinrich Rickert, Edmund Husserl y Martin Heidegger.

Nuestro autor fue influido por Husserl y Heidegger, y fue bajo la tutela de este último que preparó su tesis *Ontología en Hegel y teoría de la historicidad*, que luego, como señalé anteriormente, fue publicada y se convirtió en uno de sus primeros libros.

Como teórico crítico de la denominada Escuela de Frankfurt,[2] tuvo un profundo interés por las cuestiones sociales y ello, acompañado por su interés por Hegel, lo pone enfrente de la obra de Marx. La intención de Marcuse fue la de recuperar al joven Marx, a aquel joven que estuvo influenciado justamente por Hegel. Lo que buscaba era recuperar al Marx filósofo, un Marx que estaba perdido bajo la doctrina positivista[3] y, por ende, pseudodialéctica, que primaba ante todo el momento "objetivo" en el análisis político e histórico.

En febrero de 1923 se funda la Escuela de Frankfurt; este instituto de investigación transitaba la línea de aquel Marx que intentaba recuperar Marcuse. En este grupo de trabajo Marcuse encontrará buen puerto para poder poner en tierra sus inquietudes. La conocida teoría crítica[4] fue el emblema de la Escuela, y puso el foco justamente en una crítica severa y profunda a la sociedad establecida, cuestión que era central en

la mirada del propio Marcuse. De todas maneras, su participación en el Instituto se vio interrumpida de manera abrupta: el ascenso de los nazis al poder hizo que en 1933 se exiliara en Ginebra y luego en Francia. Marcuse, como otros judíos que integraban la Escuela de Frankfurt, tuvo que dejar Alemania, y establecer el Instituto fuera del país germano.

El autor alemán se va de Francia a los Estados Unidos, y en 1934 comienza a dar clases en la Universidad de Columbia. Su estadía en los Estados Unidos va a ser importante para su producción filosófica. Se dice que fue en el país del norte donde Marcuse se encuentra con la obra de Freud, aunque muchos sostienen que ya en Alemania el Instituto de Investigación Social había encontrado la necesidad de abordar temas tratados por el famoso psicoanalista. Marcuse establece una original relación entre Freud y Marx, que va a desembocar en su libro *Eros y civilización* (1953).

Su vida en los Estados Unidos no fue solo interesante por el encuentro teórico que tuvo con la obra de Freud, sino que la forma de vida de la sociedad norteamericana le permitió elaborar una teoría crítica de las sociedades industriales avanzadas. Entonces su crítica se centró en cuestionar las nuevas técnicas y tecnologías que pregonaban en el mundo norteamericano, pero también criticó al comunismo soviético, que nada tenía que ver con las ideas de Marx que Marcuse citaba.[5]

Su actividad como docente universitario transcurrió en los Estados Unidos: en Alemania nunca ejerció como profesor, y era, en cierta medida, algo desconocido. Desde 1954 a 1965 enseño filosofía y política en la Universidad Brandeis en Boston, y más tarde ciencias políticas en la Universidad de San Diego. Desde aquí es que Marcuse lanza sus mayores críticas a la sociedad norteamericana, pues él veía a esta sociedad como paradigma de la sociedad industrial avanzada, aquella sociedad

que tanto va a criticar en *El hombre unidimensional* (1964).

Marcuse no solo fue un teórico marxista, sino que también fue el encargado de asociar la teoría de Marx con el análisis freudiano del hombre, y aquí es donde hay un aporte muy interesante por parte de nuestro autor.

Si bien la figura de Marcuse toma notoriedad en la revuelta estudiantil de 1968, el filósofo alemán fue una pieza importante en el Instituto de Investigación Social y fue uno de los integrantes de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, un crítico agudo de la sociedad industrial avanzada y un enemigo del positivismo.[6] Quizás una palabra para describir la vida estudiantil, docente e intelectual de Marcuse sea "militancia", pues el filósofo germano militó durante toda su vida y describió la realidad atroz en la que se encuentra el hombre contemporáneo, pues el hombre contemporáneo, según Marcuse, se encuentra en una situación de dominación total, y donde su universo ha perdido su diversidad: el universo del hombre contemporáneo es *unidimensional.*

El análisis de Marcuse sobre la sociedad contemporánea es completo, y es por ello que analiza la influencia del arte en la esfera de la vida cotidiana; el autor, como veremos en este capítulo, da cuenta de los alcances de la obra de arte, alcances que superan su propia naturaleza artística. Con esto dicho, la intención de este capítulo es analizar la perspectiva marcuseana del arte y su doble función en la sociedad capitalista.

La cultura afirmativa como transformadora de la vida

Cuando hacemos referencia a la cultura afirmativa hacemos referencia al concepto que aportó Marcuse en su libro *Cultura y sociedad.* Este libro vio luz en 1967, pero el concepto de cultura afirmativa apareció en un artículo que publicó el autor en el

año 1936 y que se titulaba *Acerca del carácter afirmativo de la cultura.* Luego ese artículo fue agregado en la compilación del libro *Cultura y sociedad* que, como ya mencionamos, se publicó en 1967.

En la mirada del autor germano, la cultura afirmativa es propia de la época burguesa, esta cultura genera valores, afirma un mundo valioso y obligatorio para todos, que debe ser afirmado incondicionalmente. Sin embargo, este mundo está alejado de las miserias del mundo real, a este mundo valioso los individuos pueden acceder desde su “interioridad”.[7] Con este movimiento de internalización de los valores, lo que se intenta es solapar nuevas condiciones sociales de vida, afirmando lo establecido y negando aquello que surja en su contra. La consecuencia de esa internalización común a todos es la imagen de que en la sociedad capitalista todos tienen las mismas posibilidades para el desarrollo individual y la felicidad depende de cada uno. Desde esta mirada, cada uno es responsable del destino que le toca, y el orden de lo material-concreto quiebra su relación con las condiciones de la vida humana, que podrían desarrollarse desde un supuesto desarrollo de la interioridad.

La cultura afirmativa separa a los individuos, los aleja del compromiso social afirmando la existencia individual. Las responsabilidades son individuales ya que la trama que encierra el andamiaje de la cultura afirmativa es la de ubicar al sujeto solo en el mundo y al mismo tiempo llenar a ese mundo de objetos de satisfacción bajo la forma de mercancías. De este modo, el individuo busca la felicidad en la satisfacción de las necesidades creadas por el capitalismo. Pero detrás de todo esto se esconde la base de la desigualdad, solo algunos pocos poseen el poder necesario para adquirir aquellos objetos que aseguran la felicidad.

La felicidad es aquello que tienen que perseguir todos los individuos; sin embargo, parece reservada a unos pocos. La

cultura afirmativa instala la idea de que la felicidad es posible para todos, pero, como señala Marcuse, esta aspiración a la felicidad tiene resonancia peligrosa en un orden que proporciona a la mayoría penuria, escasez y trabajo.[8] Paradójicamente, esta contradicción lleva a la idealización de la aspiración de felicidad. La contradicción se da en que la cultura afirmativa ofrece los elementos para la felicidad del individuo, pero estos elementos no están al alcance de todos; le dice al individuo cómo ser feliz, pero reserva esta felicidad para unos pocos.

De forma análoga a lo que ocurre con el concepto de felicidad, podemos encontrar el de libertad. En la cultura afirmativa, la libertad es solo "libertad de tener", de esta forma el andamiaje de la sociedad capitalista se desarrolla en la posesión de necesidades materiales, necesidades que son creadas por el propio sistema. Así, encontramos que bajo el dominio del sistema capitalista los individuos persiguen la felicidad y buscan la libertad por medio de lo que el sistema les ofrece. Tanto la libertad como la felicidad están subordinadas a lo que el mercado ofrece, aquella libertad de tener y aquella felicidad que se da al obtener los objetos de satisfacción que este ofrece son la base de la dominación por parte de la cultura afirmativa. Un manejo de la definición de los valores y de la configuración de los deseos que se vuelve prontamente en un mecanismo de control mucho más efectivo que el terror.

La deriva del individualismo

Como señalamos en el apartado anterior, la internalización de los valores es una de las claves de la adaptación de las necesidades humanas a las del sistema capitalista contemporáneo.[9] En este sentido, el concepto de alma es fundamental en la cultura afirmativa.

Marcuse sostiene que el alma es sublimada de modo tal que en su concepto reposa la afirmación del

individualismo que es condición de posibilidad de ese anhelo de enriquecimiento del mundo interior.

La cultura internaliza la belleza y con ello dignifica lo dado. Puesto que, si la belleza es interna, su exteriorización solo puede venir del alma. La idea de alma hace referencia al desarrollo interno, en el mundo externo el alma no puede desarrollarse libremente. Esto es muy conveniente si se piensa que, en el sistema capitalista, la organización del trabajo hizo depender al individuo del mercado para la satisfacción de sus necesidades. El alma entonces será aquella que proteste en contra de la cosificación, y sin embargo posibilite que ella se perpetúe.

El alma, eje por el que pasa la determinación de esa finalidad en el individuo contemporáneo, se encuentra separada del mundo real, fuera del mercado laboral, es aquel sitio interior donde descansan las ideas más íntimas de los hombres. En esta configuración propia de la cultura afirmativa, el alma es lo único que no tiene valor de cambio, que no es una mercancía. Sin embargo, nuestro autor observa que toda esta libertad que le concede al alma la burguesía es solo para disculpar la servidumbre y el martirio que sufre el cuerpo.

> Según esta separación, cuando el alma habla se trasciende la posición y valoración contingentes de los hombres en el proceso social. El amor rompe las barreras entre los ricos y los pobres, entre los superiores y los inferiores. La amistad mantiene la fidelidad aun con respecto a los humillados y los despreciados y la verdad hace oír su voz aun ante el trono de los tiranos.[10]

Lo que Marcuse nos muestra en la cita precedente es que el alma se realiza en el interior de cada individuo, pese a la miseria social que trascurre en el exterior, y ese desarrollo interior es lo que tenemos todos en común, ese desarrollo del alma es lo que nos hace iguales, y es por esto que la cultura

afirmativa eleva el alma.[11]

En la cultura afirmativa se da un sometimiento de los sentidos al dominio del alma. Con este sometimiento lo que se intenta es disciplinar a las masas insatisfechas. Lo que se hace es incorporar los sentidos al acontecer anímico, se los sublimiza y se los controla; de esta unión de los sentidos y el alma nace la idea burguesa del amor. En la idea del amor se refugia el anhelo de la permanencia de la felicidad terrenal.[12] Marcuse observa que, en las poesías burguesas, los amantes recurren al amor para superar la transitoriedad cotidiana, la servidumbre, la muerte. Lo interesante de la observación marcuseana es ver cómo el amor se vuelve, en el arte burgués, un elemento más de afirmación de lo establecido.

Pero este amor también responde al individualismo que pregona lo preestablecido, pues el amor de la sociedad burguesa exige exclusividad y esta se manifiesta en la exigencia de fidelidad incondicionada que, partiendo del alma, ha de obligar también a los sentidos. Aquí también se observa cómo el amor exclusivo reprime a los sentidos a través del alma.

De este modo, la cultura afirmativa hace todo lo posible por señalar el gran valor del alma, e identificarla como aquello que no puede ser contaminado por el mundo exterior, aquella esfera en donde no llegan las atrocidades del mundo. El alma es una herramienta necesaria para el dominio de las masas, pues esta no se modifica por las miserias exteriores, ella sigue igual, y en este seguir igual afirma a lo establecido, pues el alma no participa de lo exterior y no puede cambiar ese exterior, solo tiene que protegerse de aquello que viene de fuera. El alma no cuestiona el poder, el alma solo busca protegerse, el valor del alma es individual, y al quedar por fuera de toda contingencia exterior, el alma afirma lo establecido. El alma se realiza a ella misma, el individuo debe buscar realizar en su interior todo lo que en el exterior es imposible, el alma persigue la realización

individual y en esto pone el énfasis la cultura afirmativa.

De esta manera, la sociedad burguesa solo permite que los anhelos de una vida mejor se realicen en el interior del ser humano o en el arte. La solidaridad, la bondad, la alegría, la verdad quedan en el ideal que no se puede realizar, son conceptos utópicos o "ideales" que solo tienen un lugar material, una exteriorización, en el mundo del arte, en donde no son tomados como una exigencia universal.

El doble rol del arte y su impacto extraestético

Hemos dicho ya que, en la cultura afirmativa, la belleza queda supeditada al mundo anímico, entonces solo la belleza "animada" y su goce "animado" pertenecen a la cultura.[13] Todo lo que no sea animado, todo lo que no salga del alma, pertenece a la parte animal del hombre y esa parte animal no pertenece a la cultura.[14]

La tarea del arte, en la cultura afirmativa, es la de proporcionar felicidad, es hacer soportable un mundo de penurias, un mundo de crueldad. En este mundo de penurias la felicidad es un consuelo, el consuelo del instante bello que proporciona el arte. Pero este instante desaparece, y así los individuos se hacen a la idea de lo transitorio de ese instante y corren el riesgo de caer en el aislamiento, es por este motivo que la cultura afirmativa busca eternizar el instante bello en la felicidad que nos ofrece, eternizar lo transitorio.

> Una de las tareas sociales fundamentales de la cultura afirmativa está basada en esta contradicción entre la transitoriedad desdichada de una existencia deplorable y la necesidad de la felicidad que hace soportable esta existencia. Dentro de esta existencia la solución puede ser solo aparente.[15]

En una sociedad que se encuentra carente de ideales, el arte brinda una solución aparente, configura una realidad

aparente, se presenta ante nosotros como realidad bella y esta belleza le proporciona a nuestro ideal el carácter amable, espiritual y sedante de la felicidad.[16] La felicidad despierta en el mundo de la apariencia la impresión de familiaridad, de actualidad, de realidad. Es por la apariencia que algo aparece: en la belleza de la obra de arte, por un instante, el anhelo queda colmado, quien la contempla siente felicidad. Y una vez que la belleza tiene forma de obra de arte, es posible repetir siempre el instante bello, la obra de arte vuelve el instante bello en eterno.

En aquella forma de la existencia que corresponde a la cultura afirmativa "la felicidad de la existencia… es solo posible como felicidad de la apariencia".[17] La apariencia, condición inmanente al arte, produce un efecto de satisfacción que es real, la apariencia se pone al servicio de lo existente, de esta forma la apariencia es también una herramienta de la cultura afirmativa, pues el hombre no se rebela ante lo establecido cuando disfruta de su "aparente felicidad". La felicidad, como el amor y el alma, funciona como moderadora, tiene la función de tranquilizar los anhelos rebeldes, así observamos cómo el andamiaje de dominación de la burguesía se vuelve muy sofisticado. El arte aquí juega un papel muy importante, pues es lo que tranquiliza los anhelos de rebeldía al mostrar la belleza como algo actual. Entonces, la función del arte es la de educar, disciplinar a los individuos, para que estos sean capaces de tolerar la falta de libertad de la existencia social.

> Este es el verdadero *milagro* de la cultura afirmativa. Los hombres pueden sentirse felices, aun cuando no lo sean en absoluto. La apariencia vuelve incorrecta la afirmación de la propia felicidad. El individuo, reducido a sí mismo, aprende a soportar y, en cierto modo, a amar su propio aislamiento. La soledad fáctica se eleva a la categoría de soledad metafísica y recibe, en tanto tal, la bendición de la plenitud interna a pesar de la pobreza externa. La

cultura afirmativa sublimiza con su idea la personalidad, el aislamiento y el empobrecimiento social de los individuos.[18]

Lo público, lo privado y el personalismo en nuestros días

Siguiendo la argumentación marcuseana, parte de las implicancias extraestéticas del arte y la cultura en general en este modo afirmativo es que potencia el ideal de la personalidad, la realización personal, la armonía privada en medio de la anarquía general, la alegre actividad en medio del trabajo amargo. La realización de la personalidad se convierte en el gran proyecto de la vida de los hombres, y es sublimada por la cultura afirmativa. Entonces, la personalidad se convierte en el bien supremo del hombre, y esta respeta los fundamentos de lo existente; el respeto por las relaciones de poder ya dadas es una de sus virtudes.

"Personalidad es, sobre todo, el hombre que renuncia, el que impone su propia realización dentro de las circunstancias ya dadas por más pobres que estas sean. Es el que encuentra su felicidad en lo existente".[19] Lo que observa nuestro autor es que esta elevación de la realización personal es otra de las herramientas de afirmación a lo establecido, pues la realización personal nunca cuestiona lo existente, al individuo se lo deja crecer como persona en cuanto este no perturbe el proceso de trabajo; el individuo en lo privado puede crecer todo lo que quiera, mientras que en el ámbito de lo público parece reducirse cada vez más.

En el ámbito de lo privado encontramos, con nuestro esfuerzo personal, la armonía y la tranquilidad, en cambio en el ámbito de lo público se encuentra el caos, el desorden. El ámbito de lo público atenta contra toda la armonía del individuo, por eso estos dos ámbitos no pueden estar juntos, tienen que ir separados uno de otro, tiene que haber una

distancia; esta distancia le permite al individuo disfrutar de su tranquilidad y a la vez le permite a la cultura afirmativa desarrollarse sin mayores obstáculos.

De esta forma la realización personal toma absoluto valor, por más pobre que sea lo exterior, por más miseria que se encuentre en el ámbito de lo público, lo verdaderamente importante es la realización de lo privado. Lo que subyace al ámbito de lo privado es un renunciamiento de lo existente, el individuo renuncia a las responsabilidades colectivas y se aferra a una apariencia de real satisfacción que encuentra en el ámbito de lo privado. Casualmente, en ese ámbito es donde se dispone a la experiencia del arte, por ejemplo.[20]

El individuo se encuentra en un mundo carente de libertad y de felicidad, asume esa realidad, pero todo aquello que falta en el mundo exterior puede ser conseguido en el mundo interior. De esta manera, el individuo antepone su realidad privada a la realidad pública: sin dudas es una elección que hace el individuo, elige su propia felicidad, elige satisfacer el deseo propio de felicidad. Esta mayor valorización del ámbito privado por sobre el ámbito público se ha incrementado en nuestros días de forma exponencial, pues con el progresivo avance de la tecnología los individuos parecen encontrar aquella satisfacción de felicidad que se encuentra en el ámbito privado, y no solo eso, sino que también con el avance de las nuevas tecnologías el individuo tiene un protagonismo que antes no tenía, ahora goza de una libertad que antes no gozaba, ahora puede ponerse en el papel de cuestionador, pero sus cuestionamientos se realizan desde una computadora, su compromiso sigue siendo individual, se queja, reclama, pero no se rebela; el individuo es libre de quejarse, pero desde su casa, desde su computador.

Otro de los movimientos que se da con el avance tecnológico y la disposición masiva de medios electrónicos y redes sociales, que Marcuse no conoció, es que el individuo

puede mostrar al mundo su vida privada. El ámbito de lo privado es expuesto, y de esta manera los individuos pueden mostrar su felicidad privada, su felicidad personal. Todo esto sin dudas nos lleva a una nueva concepción de personalidad que, sin embargo, sigue conservando muchas de las características que describió Marcuse.

Del mismo modo cobran actualidad aquellas afirmaciones de Marcuse sobre el predominio del individualismo, hoy en una escala global. La televisión, internet, la radio son los vehículos de comunicación de la "industria cultural",[21] que a través de la publicidad y de sus diversos programas y aplicaciones mantienen en lo alto el valor del progreso personal y el crecimiento individual. Algo interesante para observar es que aquel mundo privado del que nos hablaba Marcuse hoy se ha expandido, a través de los diferentes medios y aplicaciones. Los individuos no solamente se encierran en su propio mundo, sino que también pueden emitir mensajes, pueden grabar videos privados, de esta forma se crea una red de emisoras privadas de informaciones audiovisuales, tal como señala Duarte.[22]

Con todo esto se genera entonces una idea de libertad, basada en que el individuo, al poder emitir sus pensamientos, al poder escribir sus mensajes en las redes sociales, se siente libre, siente que tiene libertad para expresarse. De todas formas, detrás de todo esto se esconde una sofisticada manipulación y un aparato de control que no ha variado en su sujeción a la lógica mercantil de esta cultura.

Entonces, con la creación de las nuevas tecnologías y el avance de la industria de las comunicaciones, nacen las nuevas/viejas necesidades del individuo. Aquello de "eternizar el momento" que observaba Marcuse en la obra de arte burguesa parece inscripto en todos los ámbitos de la vida, la felicidad ya no es solo eternizar el momento –sacando fotos de absolutamente todo lo que se hace–, sino que también es estar hipercomunicados todo el tiempo.

Duarte ha señalado claramente el modo en que, en la industria cultural digitalizada, como consecuencia de las características tecnológicas apuntadas anteriormente, la coerción no se limita a la recepción, sino que se extiende obligatoriamente a la emisión.

> Poco importa el contenido de lo que es emitido, es forzoso que se transmita algo ininterrumpidamente: mensajes por celular, actualización del blog personal o de la página en redes sociales (llevada al paroxismo por Twitter), mensajes a los amigos y/o familiares. No es ocioso recordar que el advenimiento de la coerción a la emisión, en la medida en que instituye el imperativo de las "respuestas" a los estímulos de las agencias centrales de producción, duplica para el sistema de dominación los dos aspectos principales de la industria cultural: el económico, dado que las emisiones rinden millones a los proveedores de servicios de telecomunicaciones (como se vio, hoy, también productores de "contenidos" de la cultura de masas), y el ideológico, pues la simple emisión que obedece a la coerción difusa funciona de suyo como una adhesión al sistema como un todo.[23]

La importancia de la imaginación

En *Eros y civilización*, Marcuse trata de recuperar la "dimensión estética" en el seno de la teoría social. Lo que intenta nuestro autor es sacarla de aquel ámbito "irrealista" en el cual se encuentra a causa de una "represión cultural". Él encuentra que la dimensión estética no es tomada como un ámbito de lo real a causa de que se la ha alejado de lo cotidiano, permitiendo solo al genio o al bohemio decadente vivir de acuerdo a dicha dimensión. En cambio, en el marco de lo cotidiano, la dimensión estética es tomada como un adorno y no está permitido vivir con estos valores para el hombre "común", pues para el hombre común la existencia es un esfuerzo y el trabajo una necesidad. Esto último se contrapone al orden estético,

para el cual la realidad se da en el orden de lo bello y el trabajo, en tanto capacidad transformadora de la humanidad, es vivido como un juego.

Marcuse propone recordar el sentido original de lo estético, y con ello tratar de modificar las condiciones actuales de vida. En esta sección, nos detendremos en la importancia que tiene la imaginación para modificar o intentar cambiar el orden establecido, que desde la perspectiva del autor es de por sí represivo y atenta contra la naturaleza del hombre. En el libro que incluye el apartado que aquí analizaremos, Marcuse discute con la tesis freudiana del *Malestar de la cultura*, ya que mientras que entiende que hay una represión necesaria para la vida en sociedad, no concibe que la represión del sistema capitalista sea completamente necesaria. Aunque no nos detendremos en esa discusión, es preciso no perder de vista ese marco de diferenciación en torno al estudio de la represión en la cultura contemporánea.

Como hemos señalado, Marcuse busca recobrar el sentido original de lo estético. Para ello recurre a Kant y a su definición de la "dimensión estética". Para Kant la dimensión estética era, entre otras cosas, el medio en el que se encontraban la naturaleza y la libertad, el medio donde se encuentran los sentidos y el intelecto, y esta mediación se da a través de la imaginación, es por ello que nuestro autor pone en un lugar central a la imaginación, al igual que lo hará el propio Kant. Para este último la imaginación es la tercera facultad mental, y genera principios universalmente válidos para un orden objetivo. "Solo porque la imaginación es una facultad central de la mente, solo porque la belleza es una 'condición necesaria de la humanidad', la función estética puede jugar un papel decisivo en la nueva modulación de la humanidad".[24]

La imaginación nos conecta con lo sensual, armoniza

justamente lo sensual con lo cognitivo. Pero bajo el predominio del orden establecido se da una primacía de la razón, una primacía represiva de la razón, pues esta reprime al orden de lo sensual, de esta manera la sensualidad es oprimida por la razón; esto sin duda atenta contra la naturaleza del individuo, por eso es importante que el hombre se reconcilie con esa dimensión estética, pues esta reconciliación traería un fortalecimiento de la sensualidad y una liberación de esta. No se intenta imponer la sensualidad por encima de la razón, sino que, por el contrario, se trata de apostar a una reconciliación de ambas.

> Pero en la sociedad establecida su relación ha sido antagónica: en lugar de reconciliar ambos impulsos haciendo a la sensualidad racional y la razón sensual, la civilización ha subyugado la sensualidad a la razón de tal manera que la primera, si se afirma a sí misma, lo hace de formas destructivas y“salvajes”, mientras la tiranía de la razón empobrece y barbariza a la sensualidad.[25]

Dentro del ámbito de la razón, tal como se entendió en la modernidad y el capitalismo la dotó de autoridad, se suelen tomar por inferiores a la sensualidad y a la imaginación, toda la parte imaginativa o sensual del ser humano es tomada como primitiva, como salvaje; el ser humano tiene que superarse, tiene que ser auténticamente ser humano por medio de la razón, y de este modo se obturan la imaginación y la sensualidad, que no son parte del “hombre civilizado”.[26] Pero el hombre civilizado vive reprimiendo los sentidos, vive negando su propia naturaleza, la razón que predomina y elige lo aleja de la libertad, lo predetermina a vivir bajo ciertas leyes preestablecidas; así el hombre atenta contra sí mismo, pero este atentar contra sí mismo es un sacrificio que elige hacer en pos de mantener el orden establecido, pues la civilización hizo que temiera a su propia naturaleza.

Así como Marcuse observaba la instalación de la estructura represiva en el individuo, tenía que reaparecer con fuerza la dimensión estética puesto que, bajo las condiciones dadas, la estética podría instaurar el orden de la sensualidad contra el orden de la razón, ya que este orden aspira a la liberación de los sentidos, y lejos de destruir la civilización –como lo sugiere y amenaza el orden establecido– "le daría una base más firme y aumentaría sus potencialidades".[27] A diferencia de lo que el orden establecido dice, la liberación de los sentidos liberaría al hombre tanto física como moralmente.

Con la liberación de los sentidos percibimos a la belleza como condición necesaria de la humanidad, y podemos acceder a ella por medio de la imaginación, que es una facultad central de la mente; entonces, la función estética, por medio de la facultad imaginativa, libera a nuestros sentidos, nos inserta en la realidad bella, que es la que se encuentra en sintonía con la naturaleza del ser humano.

Pero en el orden establecido se ha reprimido al hombre, la existencia no es belleza, sino todo lo contrario, la civilización ha limitado al hombre el desarrollo de su propia naturaleza, y es por esto que es necesario romper con la civilización que obstruye la naturaleza propia del hombre, y pensar en una nueva forma de civilización que pueda hacer volver la vida a su naturaleza y a la vez curarlo de la herida que le propinó la vieja civilización. "En una civilización humana genuina, la existencia humana seria juego antes que esfuerzo y el hombre viviría en el despliegue, el fausto, antes que en la necesidad".[28]

La imaginación constreñida en estos tiempos

Siguiendo la tesis marcusena, podemos rastrear la represión de la sensualidad y de la imaginación y llegar así hasta nuestros días. La diferencia fundamental se dará en los modos sofisticados con los cuales se reprime la imaginación y en la sofisticación que le dio el capitalismo a esta constante

supresión de la facultad imaginativa.

Con la producción masiva de tecnología y con el auge de las redes sociales y dispositivos móviles, el individuo se encuentra cada vez más alejado de la facultad imaginativa; de esta manera y bajo estos mecanismos la imaginación queda en manos del mercado, y el mundo del comercio es quien de alguna manera determina y predetermina qué imaginar: esta es la tarea de las empresas de entretenimiento, es a través de ellas que el sistema logra imponer e imponerse.

El avance de las nuevas tecnologías trajo consigo nuevas herramientas para la coerción, herramientas que juegan un papel importante en la cotidianeidad de los individuos. Las computadoras y los celulares cumplen una doble función: por un lado son herramientas de trabajo, y por el otro son instrumentos de ocio y de comunicación. De esta forma observamos cómo la coerción se va sofisticando cada vez más, a modo tal que el mismo instrumento de trabajo es el instrumento de ocio; se puede decir que el individuo contemporáneo a causa de estar hipercomunicado lleva su trabajo a todos lados.

> El [computador/red] tiende a ser no solamente el instrumento universal de trabajo, sino también el punto nodal técnico, centro nervioso social e individual, en el cual el procesamiento y la trasmisión de datos, la televisión y la telecomunicación, la ocupación de trabajo y de ocio, la de concentración y distracción, de *in* y *out*, el ser notado e ignorado, pasan uno a otro hasta no distinguirse. Cargar, emitir, recibir datos se vuelve la actividad general. La coerción a la ocupación se especifica en coerción a la emisión. Esta se vuelve, sin embargo, una manifestación existencial de vida. Emitir significa ser percibido: ser. No emitir significa no ser –no solamente presentir el *horror vacui* del echarse al ocio, sino el ser tomado por un sentimiento: de hecho, no hay yo de modo alguno–.[29]

De esta manera vemos cómo el ocio es predeterminado por el sistema capitalista, la capacidad imaginativa queda solapada por la invasión de medios, que de forma diferente invaden la vida del individuo, manipulando todas las esferas de la vida. Con el constreñimiento de la facultad imaginativa, el capitalismo intenta que el margen de lo imprevisto no se desarrolle, y esto es muy notorio con la expansión de la realidad virtual, esta no deja lugar a nuestra imaginación, pues nos presenta al mundo desde el "living de nuestras casas" y así, como se apuntó anteriormente, el margen de lo imprevisto queda reducido, de modo tal que la coerción se desarrolla en todas las esferas de la vida, predeterminando a las masas.

De esta manera encontramos cómo se limitan las capacidades intelectuales e imaginativas del individuo, que solamente se expresa bajo las formas establecidas hiperconvencionales, formas que son predeterminadas por las agencias productoras de mercancía cultural. Anteriormente Marcuse había advertido, con respecto a esto, en el *Hombre unidimensional:* "Hoy la dominación se perpetua y se difunde no solo por medio de la tecnología sino como tecnología, y la última provee la gran legitimación del poder político en expansión, que absorbe todas las esferas de la cultura".[30]

Una lectura política del arte, entre imaginación y realidad

En esta sección nos plantearemos la cuestión de si podemos asignarle una función específica al arte, y de hacerlo, cómo podríamos estar seguros, o bajo qué parámetros nos inscribimos para darle una función.

Para responder a esta pregunta –o intentar hacerlo– nos apoyaremos en Marcuse, y más específicamente en dos artículos, que se titulan *El futuro del arte* (1968) *y El arte como forma de la realidad* (1972). Marcuse comienza el primer artículo exponiendo cuál es una de las funciones del arte, y allí

nos dice que proporcionar paz espiritual es una de ellas; sin embargo, observa que no se ha hecho nada por la paz espiritual. Esta observación del autor va dirigida al hecho de que el arte parece no haber impedido la discordia que se da en el mundo, es una de las funciones intrínsecas del arte la de denunciar dicha discordia e intervenir en ella.

Ahora bien, comencemos a desglosar algunos puntos significativos que aparecen en Marcuse. Nuestro autor observa que después de la Primera Guerra Mundial se generó una crisis en el arte, y esta crisis desembocó en, o trajo consigo, una rebelión contra toda la forma tradicional del arte, es decir, una ruptura con el arte tradicional. Esta ruptura comenzó a gestarse a través de movimientos como el cubismo, el futurismo y luego el expresionismo, el dadaísmo, etc. Estos movimientos se levantan a modo de protesta, protesta en contra de una forma de arte que permanecía impotente y extraña frente a la vida real, que era solo apariencia. Lo que se observa en el arte tradicional es un conformismo: el arte era visto como un privilegio, y su función era la de convertir a la verdad en apariencia bella, es decir, un arte demasiado superficial y descomprometido.

Es interesante observar el trasfondo de esta acusación que se le hace al arte tradicional. Porque, como bien observa Marcuse, en esta crítica al arte tradicional se introduce un elemento político, a saber, el arte como enfrentamiento de lo establecido. Entonces bien, es interesante ver y analizar este nuevo panorama, se nota con claridad aquí la ruptura, pues si el arte tradicional solo dotaba de belleza a lo establecido solo funcionaba como un adorno; el arte nuevo será sumamente crítico de lo establecido, no vendrá a adornar nada, sino que vendrá a develar la verdad. El cambio es verdaderamente radical, ya no hay en el arte solamente el valor del goce, sino por el contrario el arte tendrá un valor cognitivo, nos dotará de conocimiento, y este

conocimiento está íntimamente ligado a que el arte devela la verdad, nos muestra la verdad que aparece oculta por el poder establecido.

El mismo análisis que hace Marcuse en *El futuro del arte* lo hará en *El arte como forma de la realidad*. Es interesante observar cómo en ambos artículos se discute sobre las posibilidades del arte. En el segundo artículo que mencioné, nuestro autor remarca que hay un rechazo del arte, un rechazo a aquel arte que era propio de la cultura burguesa, justamente aquel arte que venía a embellecer lo dado. Este rechazo devino en una especie de suspensión, tanto del arte como de la filosofía y la literatura que eran consideradas propias de la cultura burguesa; dicho de otro modo, la suspensión se extendía a toda actividad que no contribuyera a cambiar el mundo.

Entonces bien, Marcuse observa que hay un ataque político y artístico al arte en todas sus formas, al arte como forma en sí misma. Este ataque está dirigido a esa forma del arte que se distancia de la realidad, en cuanto que la embellece; lo que se intenta entonces es destruir dicha distancia que hay entre el arte y la realidad. Lo que se vislumbra con sobrada claridad es que el rol del arte cambia, cambia en cuanto a que se le pide que sea algo real, es decir, el arte tiene que salir de esa tarea de embellecer lo dado, de amortiguar la realidad, y, por el contrario, tiene que negar a la realidad, tiene que ir en contra de esa realidad, ser negación de las instituciones, del estilo de vida de lo establecido. De este modo el arte aparecerá como la herramienta de denuncia, develando las injusticias del orden dado y ofreciendo nuevas alternativas. Es decir, aparece en el arte un fuerte elemento político, primero el arte subordinado a la política, y luego la política subordinada al arte, de esta forma es como se da la negación de lo dado. No podemos solapar que dicha negación se da por intermedio de la dimensión estética.

Ahora bien, pese a que se da una rebelión profunda contra el arte tradicional, una rebelión que apunta a las raíces del arte tradicional, nuestro autor observa que tanto la obra de arte como el anti-arte se vuelven valor de cambio, mercancía; entonces, la forma mercancía, como forma de la realidad, es precisamente el blanco de las rebeliones de la actualidad. Sin embargo, se corre el riesgo de que tal rebelión, tal negación, se vuelvan ellas mismas formas comerciales del arte. Podríamos decir que bajo la comercialización el arte pierde de alguna manera lo crítico hacia la sociedad establecida.

Rescatemos un concepto interesante que apareció en el párrafo anterior, este concepto es el de “forma”. “Lo que constituye la identidad única e imperecedera de una *oeuvre,* y lo que obra dentro de una obra de arte, tal entidad es la forma”.[31] La forma, entonces, le da el carácter único a la obra, este carácter único será el contenido de una particular obra de arte y no de otra. Lo que nos dice Marcuse es que la forma sustrae, disocia a la obra de la realidad dada, con este movimiento la hace ingresar en su propia realidad, es decir, el ámbito de las formas. Lo interesante para observar del ámbito de las formas es que cada forma tiene su propio ámbito, decir que tiene su propio ámbito es ubicarla en una realidad histórica, en una sociedad determinada. Cuando hacemos referencia al ámbito de las formas, estamos haciendo referencia a estilos, técnicas y reglas que son propios de cada época; lo que se da a través de las diferentes épocas es una variabilidad de las formas, un cambio que se produce constantemente y que se sigue produciendo: cada época, cada sociedad tiene sus reglas, su estilo. Un ejemplo de ello puede ser las diferencias que hay entre el arte clásico y el arte de comienzos del siglo pasado. En el arte clásico se daba una armonización de lo bello y lo verdadero, la sublimación de lo bello, la obra de arte clásica despierta a los sentidos; esto quiere decir que belleza y verdad confluyen dentro del arte

clásico, donde el concepto de bello será fundamental, puesto que la verdad se descubre a través de la aprehensión de lo bello. El arte en el siglo XX aparece con la forma de la brutalidad, marcando el horror de la guerra; en las obras de arte aparecen justamente estos elementos que distan mucho de relacionar lo bello con lo verdadero. En estas dos etapas que describimos observamos cómo la época y la sociedad en la que se desarrolla el arte predeterminan su forma.

Entonces bien, es tiempo de fijar cuál fue la forma del arte durante la época burguesa, durante el arte tradicional. La función que cumplió el arte, la forma del arte en la época burguesa, es justamente la de proporcionar un descanso, es dar la pausa a la terrible rutina de la vida. Aquí encontramos la función social que cumple el arte, y su forma específica. Es interesante observar cómo el arte en su función social es útil en cuanto se separa de la naturaleza cotidiana de los hombres, parece trascender a esa cotidianidad; el arte, con este "descanso" de la vida cotidiana, con esta especie de huida de lo establecido, se aleja del comportamiento normal de los hombres. Lo interesante para observar en todo esto es que el arte significa únicamente una pausa, es decir, no es tomado en serio en cuanto a que este puede ser un elemento importante de la cotidianeidad, es simplemente una distracción que ayuda a escaparse por un rato, para luego volver a lo importante, es decir, a la vida real, a la vida de los negocios.[32]

Ante este panorama el arte parece quedar disminuido, parece ser un elemento más de la sociedad de consumo, afirmando lo establecido en cuanto que no propone nada nuevo al orden dado, sino que únicamente propone una pausa del orden dado. No obstante, el arte no solamente cumple esta función, no solamente tiene esta forma. Hay una forma del arte que es justamente contraria a la sociedad represiva, que va en contra de dicha sociedad, y aquí vuelve a aparecer lo que mencionamos en apartados anteriores, es decir, la imaginación

creadora. Ella va en contra justamente del poder establecido, puesto que pretende ser transformación de la realidad y el medio social se convierte en material y lugar potencial del arte. Aquí observamos el cambio que se da: ya no es el arte la pausa trascendente, el más allá que nos da un descanso del más acá. Ahora el arte aparece absolutamente imbricado en el más acá, el más acá es el lugar en donde aparece el arte, pues aparece no como descanso de la terrible rutina, sino como cuestionador de esa terrible rutina, como denunciante de esa rutina que no es propia de la naturaleza del hombre. Lo interesante aquí reside en el hecho de que a través de la imaginación se rompe con lo establecido: lo que ocurre es que se da una liberación de la conciencia de la imaginación, y, a través de esto, podemos percibir otra realidad que supere al orden dado.

Entonces bien, para que el arte pueda intervenir en la vida cotidiana, para que el arte pueda hacerse de la realidad que nos circunda, es necesario que se asocie con la técnica, es decir, que haya una convergencia entre arte y técnica; dicha convergencia es necesaria para la vida humana puesto que, por medio de ella, se logra una configuración artística del medio ambiente. Entonces, a través de esta convergencia se verá a la sociedad como obra de arte, pero para ello arte y técnica deberán ser liberados de sus servicios a la sociedad represiva. Aquí volvemos a vislumbrar el interesante análisis de Marcuse, puesto que reconoce el carácter transformador del arte y la técnica, pero sin embargo ambos (arte y técnica) están subordinados al poder constituido y funcionan como herramientas de dominación y afirmación. Lo que encontramos en Marcuse es la constante dialéctica entre lo que es y lo que podría ser.

Analicemos un poco más la función del arte como herramienta de lo establecido. Sabemos que las críticas más profundas son al arte tradicional, este es visto como la herramienta afirmativa del sistema represivo. De este modo,

Marcuse analiza la estética clásica para dar cuenta de sus características principales y para develar su carácter afirmativo. En la estética clásica el arte es producido en y para la realidad establecida, a la que le aporta belleza. Entonces bien, como parte de la cultura establecida el arte es afirmativo, porque respalda a esa cultura. Lo que podemos decir ante todo esto es que la idea de bello es fundamental en la estética clásica. Esto de que el arte nos reconcilia con la vida, esto de que el arte calma las penas de la rutina aparece de lleno en la estética clásica. “La obra de arte invoca a los sentidos, se orienta a la satisfacción de las necesidades sensuales pero de manera altamente sublimada”.[33]

Es interesante observar en el análisis marcuseano una mirada profunda de las diferentes obras de arte que fueron surgiendo y cómo en esas diferentes obras se fueron retratando el horror, la brutalidad, la guerra. Marcuse hace una mirada a las obras de Goya[34] y ve que justamente en ellas aparecen todas estas cosas, el horror de la guerra, la brutalidad, etc. Sin embargo, Marcuse observa que al ser cuadros se los captura en la dinámica de la transfiguración estética, es decir, “La forma contradice al contenido y triunfa sobre el contenido al precio de anestesiarlo”.[35] O sea, lo que nos dice Marcuse es que, si bien el contenido muestra el horror, la brutalidad, este es subsumido por la forma. Que el contenido quede subsumido por la forma revela que lo que presenta el contenido no logra contradecir y negar lo establecido, por el contrario, es una obra de arte más, que, si bien muestra el horror, queda bajo el mismo manto del arte clásico.

Ahora bien, es momento de analizar la rebelión del arte, es decir, la rebelión contra el arte clásico. Marcuse hace un análisis detallado de las diferentes etapas que llevaron a la rebelión en contra del arte, lo que hace es ir mostrando los diferentes movimientos que llevaron a la protesta, a la negación del arte. Una de las primeras etapas es aquella en la

que el arte lucha contra la dominación y la represión: aquí el arte se convierte en una fuerza política. Otra de las etapas que observa el autor alemán es aquella en la que el arte rechaza el museo, es decir, rechaza quedarse solamente en el museo y por el contrario quiere ser algo real, algo que salga de este y se encuentre interviniendo en el mundo real. Entonces bien, para que el arte se introduzca en las fuerzas de la rebelión tiene que ser desublimado, o sea, tiene que alejarse de una de las características propias del arte clásico. Otro de los movimientos que realiza el arte, en pos de alistarse en la rebelión, se da a partir de la ausencia de forma, es decir, sustituir al objeto estético por algo real. Lo que en esto último está en juego es de suma importancia: que haya ausencia de forma quiere decir que el arte no quedará subsumido justamente a la forma, y con ello saldrá de ser la simple herramienta que proporciona la pausa en la vida de los hombres.

De todos modos, Marcuse advierte de que el arte no puede convertirse en realidad sin cancelarse a sí mismo. O sea, lo que observa el autor alemán es que hay un conflicto entre lo que es y lo que puede ser, entonces, mientras más grande sea este conflicto, más distancia tiene que tomar el arte de la vida real. Entonces nos queda preguntarnos: ¿qué forma de arte rompe con lo establecido?

Ahora bien, qué le queda al arte si por un lado, en su carácter de embellecer, lo dado se vuelve afirmativo, y por otro lado, ante el conflicto entre lo que es y lo que puede ser el arte, tiene que permanecer alejado de la vida. Lo que nuestro autor nos dice es que la verdadera vanguardia encontrará nuevas formas para enfrentar lo establecido: aquí encontramos aquello que se mencionó más arriba, esa imaginación creadora. Lo que Marcuse nos intenta decir es que el arte no puede dejar de ser arte, es decir, no puede ser algo más de la vida real, y a la vez el arte no puede seguir respondiendo a su forma clásica, puesto

que su forma clásica es altamente afirmativa y con ello reproduce sin más el orden establecido.

Entonces, nos queda de alguna forma aquella definición que daba uno de los títulos de los artículos mencionados en este trabajo. ¿Cómo entender al arte como forma de la realidad? Aquí nuestro autor hace una distinción que es necesario mencionar. Por un lado tenemos al arte como forma de la realidad, pero que surge de la práctica de la represión; ejemplo de ello son "los gigantes programas de embellecimiento, las oficinas de las corporaciones artísticas, las fábricas estéticas, los paquetes industriales".[36] Pero no es así como tenemos que entender esta noción, sino por el contrario, *el arte como forma de la realidad* no significa el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad opuesta, enteramente diferente.

Lo que Marcuse deja ver en ambos artículos es que el arte tiene la capacidad de transformar a seres humanos y que estos, a su vez, pueden transformar la realidad, y esta capacidad es revolucionaria. Lo que queda claro, y remarcado a lo largo de este trabajo, es que el arte puede ser más que embellecimiento de lo dado, es decir, el arte revolucionario tiene que ir en contra de lo dado, el arte que embellece lo dado es un arte que opera en favor de lo establecido. El arte como forma de la realidad tiene que suprimir la creación conformista y cómoda que es propia de este, creaciones que son armonización de las formas represivas. Lo que tiene que hacer el arte es denunciar y contradecir las formas de vida establecida, pero ello lo tiene que hacer sin dejar de ser arte, por eso es tan necesaria la imaginación creadora, pues ella puede marcar el camino para transformar la realidad y va en contra del poder establecido. Dicho todo esto, la función del arte es la de allanar el camino hacia lo que puede y lo que podría ser, es develar las falencias del sistema establecido y con ello despejar el camino que nos lleve hacia la percepción y aprehensión de la experiencia

estética.

Bibliografía del autor

MARCUSE, H., *El hombre unidimensional,* Buenos aires, Planeta, 1993.

MARCUSE, H., *Eros y civilización,* Madrid, Sarpe, 1983.

MARCUSE, H., "El arte como forma de la realidad", *Revista New Left,* Buenos Aires, 1972.

MARCUSE, H., "El futuro del arte"*, Convivium. Revista de Filosofía de la Universidad de Barcelona, 26,* 1968.

MARCUSE, H., *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1969.

MARCUSE, H., *El final de la utopía*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1986.

MARCUSE, H., *La dimensión estética*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Bibliografía sobre el autor

AMBACHER, M., *Marcuse et critique de la civilisation américaine*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967.

CONTI, R., "La escena norteamericana del Instituto de Investigación Social en la reflexión estética de Marcuse", *Revista Agora Philosophica*, Vol. XV, 2014.

CONTI, R. (comp.), *Teoría Social y praxis emancipatoria. Lecturas críticas sobre Herbert Marcuse a 70 años de* Razón y revolución, Buenos Aires, Ediciones Herramienta, 2011.

FROMM, E., Karl Miller *et al., Marcuse polémico,* Buenos Aires, Editorial J. Álvarez, 1968.

KELLNER, D., Tyson Lewis y Clayton Pierce, *On Marcuse*, California, Sense Publishers, 2008.

LÓPEZ SÁENZ, M., *El arte como racionalidad liberadora. Consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer,* Madrid, Ed. UNED, 2000.

MASSET, P., *La pensée de Herbert Marcuse*, Toulouse, Privat, 1969.

PERLINI, T., *La escuela de Frankfurt*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

ROMEROCUENVAS, J., *Herbert Marcuse. Entre hermenéutica y Teoría Crítica*, Barcelona, Herder, 2011.

Romero Cuevas, J. Marcuse y los orígenes de la Teoría Crítica, Madrid, Plaza y Valdéz Editores, 2010.

SABIOTE NAVARRO, D., La crítica de Marcuse a la sociedad unidimensional, *Revista Filosófica*, 1982.

SOTELO, L., *Ideas sobre la historia. La Escuela de Frankfurt: Adorno, Horkheimer y Marcuse*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

WOLIN, R., *Los hijos de Heidegger: Hanna Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas y Herbert Marcuse*, Madrid, Cátedra, 2003.

---

1. El levantamiento espartaquista fue una huelga general que se realizó en Alemania entre el 4 y el 19 de enero del año 1919. El fin de ello era el intento de una revolución similar a la que había ocurrido en Rusia. ↵
2. "Escuela de Frankfurt" hace referencia al Instituto de Investigación Social creado en Alemania en el año 1923. El Instituto de Investigación Social tiene como base a pensadores como Freud y Marx, entre otros. La característica fundamental de la denominada Escuela de Frankfurt es la teoría crítica. El Instituto fue cerrado en 1933 por el nacionalsocialismo y fue reabierto en Frankfurt en 1950, donde Horkheimer y Adorno desarrollaron con mayor profundidad la teoría crítica. ↵
3. Cuando hago referencia al "positivismo" me refiero a la doctrina sociológica que tiene como representantes a Saint Simon y Auguste Comte; para el positivismo la evidencia empírica es preponderante y todo análisis debe ser apoyado sobre dicha experiencia. El positivismo intenta deshacerse de toda metafísica y dar preponderancia a los hechos dados, es decir, estar sumamente alejada del campo de lo especulativo. Es en este sentido que afirmamos que Marx se encontraba "perdido" bajo esta doctrina, una postura que privilegiaba los hechos dados y que ubicaba a Marx en la sociología y no tanto en la filosofía. ↵
4. Es un concepto acuñado por autores neomarxistas de la denominada Escuela de Frankfurt. La teoría crítica es un intento de actualizar las consideraciones de Marx en pos de aplicar su teoría a los sucesos que acontecían en ese momento determinado. Los autores relacionados con la teoría crítica observaban que las consideraciones del marxismo eran aplicables a la realidad social, política y económica de la época. La Escuela también relacionaba las ideas de Marx con las de Freud a fin de dar con una psicología social marxista. ↵
5. El comunismo soviético repetía la lógica del capitalismo: "La explotación

del hombre por el hombre”.

6. Cuando decimos que es un “enemigo del positivismo” hacemos estricta referencia a las críticas de Marcuse a la filosofía analítica a la que denominaba “neopositivismo”. Tanto el positivismo como el neopositivismo tildarán de metafísica a toda reflexión susceptible de no fundarse por entero sobre datos empíricos, a toda aquella que formula sus juicios de tal manera que la experiencia no pueda refutarlos. Para nuestro autor el positivismo genera una falsa conciencia, puesto que el pensamiento positivo es un pensamiento operacional, y de esta manera el positivismo y toda ciencia positiva es un instrumento de dominación.
7. Cf. Marcuse, H.,*Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1969.
8. *Loc. cit.*
9. Con el avance de las nuevas tecnologías se crean nuevas necesidades y con estas nuevas necesidades se dispone al hombre a seguir unos intereses que no son los suyos propios, se le imponen intereses que no son los propiamente humanos, sino que son intereses impuestos por una sociedad que lo manipula y controla. El peligro de todo ello radica en el hecho de que la razón se vuelve razón tecnológica y sirve al gigantesco aparato cuyo sustento máximo es la dominación del hombre por el hombre.
10. Marcuse, H., *op. cit.*, pág. 67.
11. Esta elevación viene íntimamente relacionada con la concepción platónica del alma. Recordemos que en la consideración platónica el alma era lo real, era lo que los individuos tenían que tratar de nutrir, y el cuerpo era desestimado.
12. Marcuse, H., *op. cit.*
13. Cf. Marcuse, H., *op. cit.*
14. Lo que hay es una represión o una manipulación de la estructura instintiva, y ello sirve como una de las palancas para la explotación. Lo que se desprende de todo ello es una desestimación del cuerpo en favor del alma.
15. Marcuse, H., *op. cit.*, pág. 67.
16. El arte nos revela un carácter ideal, una forma idealizada, una forma que parece no pertenecer a este mundo; el arte representa a la realidad, pero como realidad bella, es decir, saliendo de todo el horror y las contingencias de la realidad.
17. Marcuse, H., *op. cit.*, pág. 69.
18. *Ibidem*, pág. 70.
19. *Ibidem*, pág. 71.
20. Ejemplo de ello pueden ser en nuestros días los dispositivos que nos permiten visualizar una película en nuestras casas, como Netflix, y Youtube, con la reproducción de música y videos.
21. Concepto acuñado por Adorno y Horkheimer, en “Dialéctica de la ilustración” (1944-1947).
22. Duarte, R., “Industria cultural 2.0”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, N.º 3, 2011, págs. 90-117.
23. *Ibidem*, pág. 110.
24. Marcuse, H., *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1983, pág. 173.
25. *Loc . cit.*
26. En la modernidad la razón tenía un lugar preponderante. Recordemos que en Hegel la razón rige al mundo; en Kant, la razón puede y debe pensarse a sí misma, a través de la razón pura tenemos acceso al mundo inteligible. Podemos decir que desde Descartes a Hegel la modernidad entendió al mundo como razón.
27. Marcuse, H., *op. cit.*, pág. 170.
28. *Ibidem*, pág. 175.
29. Duarte, R., “Industria cultural 2.0”, págs. 90-117.
30. Marcuse, H., *El hombre unidimensional,* Buenos Aires, Planeta, 1993, pág. 186.

31. Marcuse, H., El arte como forma de la realidad, *Revista New Left*, Buenos Aires, 1972, pág. 3. ↵
32. Es decir, volver a la vida del trabajo, a la rutina diaria. Recordemos que la palabra *negocios* significa ‘sin ocio’, es decir, negación del ocio. ↵
33. Marcuse, H., *op.cit.*, pag. 4. ↵
34. Francisco de Goya fue un pintor español del siglo XVIII. Fue un precursor y muchas de sus obras significaron un sustento para las vanguardias del siglo XX, especialmente para el expresionismo. ↵
35. Marcuse, H., *op.cit.* ↵
36. *Ibidem,* pág. 7. ↵

El cuello del eclipse: autonomía y soberanía de la experiencia estética en Christoph Menke[1]

Guillermo López Geada

"El hacer del arte se sustrae al saber.
La estética filosófica es la teoría de un hacer semejante:
la teoría de un saber que no es expresión
ni objeto del saber".[2]

Introducción

Christoph Menke nació el 22 de noviembre de 1958, en Colonia, Alemania. En la actualidad es profesor de Filosofía Práctica en la Universidad Goethe de Frankfurt del Meno. Su producción filosófica se inscribe dentro del marco del Instituto de Investigación Social, fundado hace casi un siglo, en la misma Frankfurt. En dicho Instituto, habitualmente llamado Escuela de Frankfurt, desarrollaron sus actividades grandes filósofos del siglo XX, entre ellos Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas y Axel Honneth, último director del Instituto. Caracterizado por la revisión de los principales elementos del marxismo tradicional, la Escuela de Frankfurt se valió del cruce de diferentes disciplinas tales como sociología, economía, psicología y filosofía como una base sólida para el abordaje crítico de los múltiples problemas del siglo pasado. Desde sus inicios, el Instituto de Investigación Social elaboró fuertes críticas a la

cultura de su tiempo, como otra forma de dominación por parte del capitalismo. En ello, caló hondo la cuestión de la estética como disciplina filosófica, principalmente con el aporte de Adorno y su teoría estética, al que se sumarían luego los aportes de Marcuse. Junto a Axel Honneth y Martin Seel, Christoph Menke es considerado un representante importante de la "tercera generación" de esta Escuela.

Estudió literatura alemana e historia del arte en Heidelberg (1977 a 1980) y filosofía con Albrecht Wellmer en Constanza (1980 a 1983). Obtuvo su doctorado en la misma Constanza (1987), en la que fue asistente desde 1988 a 1991, para serlo luego, entre 1991 y 1997, en Berlín. Su producción filosófica se inicia con *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, con base en lo que constituyó, originalmente, su tesis doctoral. Sus trabajos oscilan, principalmente, entre las cuestiones principales de la estética filosófica y las problemáticas de la filosofía del derecho.

Luego de su habilitación en la Universidad Libre de Berlín, en 1995, y hasta 2004, fue cotitular del Grupo de Formación de Investigación Retórica del Conocimiento en la Universidad Europea Viadrina en Frankfurt; dentro de ese mismo período, fue profesor asociado de Filosofía por la New School for Social Research en Nueva York entre 1997 y 1999. Por entonces, Menke comenzó a interesarse por temas vinculados a la filosofía del derecho, y publicó, en función de ello, dos libros que no están disponibles en español: uno, en 1996, sobre la justicia y la libertad trabajadas desde una visión posthegeliana de dichos conceptos; otro, en el 2000, que reúne una serie de reflexiones alrededor de la noción de igualdad.

Luego de ello, pasó a dar clases de filosofía, particularmente de Ética y Estética, en la Universidad de Potsdam desde 1999 hasta 2008; dentro de ese mismo período, se desempeñó como codirector del Centro de Derechos Humanos de la Universidad de Potsdam (2001); y desde 2003,

como líder del proyecto sobre experiencia estética en el signo de la demarcación de las artes. Entre 2003 y 2005, participó como miembro del Centro Max Weber de Investigación Social y Cultural de la Universidad de Erfurt. Los trabajos publicados por el autor permiten ver el modo en que los diferentes desplazamientos, ambientes académicos y proyectos de los que formó parte y dirigió fueron forjando su pensamiento y dando forma a su teoría. Por ese entonces, produjo textos que no están traducidos actualmente, como *Filosofía de los derechos humanos. Una introducción*, en 2007 y *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética,* en 2008. Entre esas dos producciones, tuvo lugar *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, de 2005, traducido a nuestro idioma, donde da una nueva revisión en torno a los problemas de la tragedia como categoría actual según el sentido en que la representación opera, estéticamente, en el juicio.

Entre las obras que completan su producción filosófica hasta la actualidad, se encuentran: *Ley y violencia*, del 2011; *La fuerza del arte*, de 2013; y *Crítica del derecho*, de 2015. *Estética y negatividad*, del 2011, es otro de sus libros disponible en español. Allí recopila diferentes ensayos que se mueven en torno a la estética filosófica vinculándola con la idea general de que esta supone una experiencia negativa para nuestros modos habituales de juicio, basándose en diferentes enclaves, tanto históricos como filosóficos.

Menke se desempeña, desde 2009, como profesor de Filosofía Práctica en la Universidad Goethe de Frankfurt del Meno. Además, es miembro del comité editorial de las revistas *Constellations: An international Journal of Critical and Democratic Theory, Philosophy and Social Criticism* y *Polar*. Además de ello, fue becario de Heisenberg e impartió clases en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Universidad de Columbia.

La lectura de la obra de este autor en torno a la

experiencia estética exige, desde luego, situarnos en las principales concepciones precedentes que dinamizan, a grandes rasgos, su aporte a esta disciplina. Además, requiere el señalamiento de ciertas interpretaciones de algunos conceptos clave que allí se encuentran y que afectan, en definitiva, al núcleo duro de su trabajo. Su tesis principal, con la que intentaremos enhebrar el desarrollo de todo el capítulo, consiste en mantener el carácter autónomo de la experiencia estética, a la vez que postula su carácter soberano, sin que ello suponga contradicción o rechazo, sino complementariedad.

En líneas generales, debemos aclarar que Menke recupera y reconceptualiza muchos elementos fundamentalmente de la teoría estética[3] de Adorno, con quien sostiene un diálogo permanente. A lo largo de este capítulo trataremos permanentemente con conceptos, construcciones y reelaboraciones que Menke toma de otras teorías estéticas y las articula bajo una teorización propia. En este sentido, seguiremos la reconstrucción que el autor hace del surgimiento de la estética en la modernidad y su diferenciación como una esfera más dentro de la subjetividad. Veremos cómo prevalecen dos modelos de lo estético. Intentaremos, luego, ver qué lugar le cabe, si alguno, a la experiencia estética en relación con las formas de experiencia que habitualmente preocupan a la filosofía. Posiciones como las del romanticismo, racionalismo e idealismo tendrán sitio en el desarrollo de este capítulo.

Nos detendremos en la concepción de obra de arte que se sigue de estos modelos, y los modos en que, tanto uno como otro, terminan configurando una definición de lo estético que, lejos de suprimir los elementos que parecen contrarios, busca integrarlos. Seguido de ello postularemos el concepto fundamental que rige el proyecto de Menke de lograr la convergencia de autonomía y soberanía. El elemento que dinamiza casi toda su teoría es el de negatividad y, más precisamente, el de negatividad estética. En un apartado

enfocado en este concepto, buscaremos dar la definición más acabada que nos permita ver luego cómo la negatividad ofició, de alguna manera, de nexo fundante entre los rasgos no estéticos de nuestro conocimiento.

Desarrolladas esas dos secciones, nos detendremos en el que sea, quizás, el segmento más complejo de la teoría de Menke. Mostraremos de qué manera y en qué sentido la experiencia de la negatividad estética es la justificación a la que acude el conocimiento no estético de la negatividad para formular su pretensión de lograr fundamentaciones últimas.

Ya en el final del capítulo, veremos cómo algunas de las concepciones trabajadas se recuperan para reforzar la posición que Menke obtiene en su permanente ajuste de la teoría adorniana. En este último paso, retomaremos la idea central de todo el trabajo de nuestro autor: la posibilidad de aunar autonomía y soberanía de la estética, mediante una perspectiva que resulte crítica frente a nuestros modos de comprensión y conocimiento habituales.

Dos tradiciones estéticas: primeros perfiles de autonomía y soberanía

Como punto de partida, es importante señalar la lectura que Menke hace sobre los autores de la modernidad en función de sus teorías estéticas y las conclusiones que de ello extrae.

Menke menciona en *La soberanía del arte* que el pensamiento moderno aborda la experiencia estética como una ambivalencia irresoluta. Parte de ello se debe a que la esfera estética, en su proceso de diferenciación durante la modernidad, se halla sometida a un doble proceso. Por un lado se especializa (se convierte en una esfera más, no complementaria de las restantes dimensiones de las experiencias posibles); por otro lado, se generaliza porque, al no ser una perspectiva determinada, identificable, se libera de cualquier lugar preestablecido en que se la pretenda fijar .[4]

Dicha especialización y generalización darán lugar tanto al carácter autónomo como soberano de la estética, ambivalencia que la propuesta de Menke intentará subsanar aunando a ambas en un solo proyecto.[5]

Dos grandes concepciones fundamentales para la subjetividad estética, en términos histórico-filosóficos, nos propiciarán la base para comprender la tesis de Menke. Por un lado, una concepción racionalista-idealista,[6] aceptada incluso contemporáneamente; por otro, una concepción poético-romántica,[7] cuyo aporte será distintivo ulteriormente. La primera concepción observa la experiencia estética como un agregado diferencial de los modos de experiencia y discursividad entre los que la razón moderna se constituyó. Es decir, bajo una concepción metafísica de sujeto que modeló, inevitablemente, la idea de subjetividad estética como una capacidad más de un sujeto que opera como centro ordenador de sus facultades. Esta primera gran línea, clásica, de la concepción moderna del sujeto autónomo nos retrotrae hasta las concepciones racionalistas. La jerarquización de las formas de la percepción sensible practicada por el racionalismo conllevó una devaluación de las percepciones estéticas (cualidades del objeto no mensurables), llamadas "secundarias", por considerarlas proyecciones de preferencias privadas del sujeto que no podían juzgarse mediante ciencias "superiores" u objetivas.

Baumgarten, quien diera su nombre a la disciplina estética,[8] cumple un rol clave en este recorrido. Tanto su teoría sobre la estética como la crítica que de esta realizara Herder serán claves para ulteriores desarrollos de la disciplina. La propuesta de Baumgarten que nos interesa suscribir ahora, exhibe, según Menke, una modificación de la concepción de sujeto, la cual concibe al alma como un "cierto sujeto" que posee "capacidades" para poder realizar algo con mayor o menor facilidad. Bajo esta perspectiva, Baumgarten ubicará a la

estética como ciencia “inferior” que supone un modo de actuar y realizar, pero subsumida a la lógica y las ciencias “superiores” determinantes del sujeto moderno. Es decir, la estética conquista un espacio, pero dentro de la filosofía del sujeto. En términos de Menke: gana cierta autonomía, pero en detrimento de su soberanía.

Situación similar se replicará en Kant,[9] quien suscribe la reflexividad estética a la subjetividad, al remitirla a otorgar un estado de consciencia del juego interno entre las facultades de la imaginación y el entendimiento. A este punto se agrega el aporte de Mendelssohn[10] bajo la lógica de la autorreflexión, en la que se atiende al movimiento del alma en una actitud estética receptora del sujeto, posibilitada por la situación y objetos específicos en dicha experiencia. Además de estos autores, Menke señala también en Hegel[11] la centralidad del sujeto, sujeto absoluto (ya no el trascendental kantiano) y metafísico como fundamento de la experiencia estética. También ve en él la subsunción de la estética a la filosofía, por no poseer aquella su “sí-mismo” verdadero y no obrar bajo autoconocimiento.

Si esta primera gran línea que podemos leer en Menke muestra a la estética y su subjetividad diferenciada pero, a la vez, guarecida bajo la subjetividad moderna, una segunda línea, quizás más importante por su carácter disruptivo, nos trae la otra faceta de la experiencia estética, más próxima a lo que Menke postula. Esta segunda perspectiva permite entender la experiencia estética vinculada directamente a su potencial transgresor de aquella racionalidad que ordena la comprensión y los discursos.

Debemos retornar a Baumgarten también, pero ahora para desplegar la crítica que Herder[12] hace a su teoría estética. Según Menke, Herder reniega de la idea de concebir el gusto estético como un sentimiento o capacidad básica e inferior del alma. Propone a diferencia de ello una genealogía regresiva

para comprender el gusto estético fundándolo en un principio de tipo antropológico. De acuerdo a este principio, el gusto estético es una derivación del “fundamento/mecanismo oscuro del alma” que se formó en los primeros tiempos en que el hombre pasó “desde un estado en que solo fue una planta pensante y sensible hasta un mundo donde se convirtió en animal”.[13] Así, como explica Menke, en Herder la “naturaleza estética” del hombre refiere a este juicio previo a toda determinación consciente. Es un primer juicio de identidad, formulado a partir de la repetición de sensaciones similares. Esto marca la conversión en hombre y es la “base” del alma, ya que ofrece una certeza objetiva para sentir, juzgar o decidir algo siempre que ello sea una aplicación o expresión de tal juicio primario.

Tenemos con esto una modificación clara: el sujeto deja de ser el origen constitutivo de sus actividades a partir de controlar y disponer de facultades para la realización de algo. Pasa a ser entendido, ahora, él mismo como “devenido” desde “los mecanismos que hacen y constituyen el sujeto como algo que no puede disponerse [*unverfügbar*], previo a cualquier obrar propio y consciente de sí mismo”.[14]

La naturaleza estética del hombre está caracterizada, así, por las fuerzas de dichos mecanismos que dejan de concebirse como fuerzas causantes –reducidas a facultades del sujeto– para concebirse como fuerzas actuantes que siguen su propio camino de acción, sin necesidad de estímulos externos. El sujeto estético es, entonces, en tanto es *poiético*. Y la reflexividad es tal, en tanto supone, en su acontecer, un regreso hacia esas fuerzas. Así, toda actitud del sujeto que se analice mediante la reflexión genealógica, remitiendo a dichos mecanismos “oscuros”, es estética. En definitiva, ese tipo de reflexión en Herder nos conduce al concepto e idea de *fuerza,*[15] a cuya expresión se puede reducir todo lo demás, y de cuya actuación y su juicio primario se forma la “base” del alma.

Nos detendremos, brevemente, para hacer un contrapunto que ayude a aclarar las dos grandes líneas de la estética moderna. Vamos a señalar, respecto de Herder (y la influencia en Schlegel),[16] su oposición con Mendelssohn. Junto con el concepto de *fuerza* de aquel, Mendelssohn dará al modelo de la subjetividad estética moderno su segunda faceta fundamental: la reflexividad. Para Mendelssohn la reflexividad es asumida como la determinación de un enfoque artificial y distanciado, posibilitado por la situación y por el objeto. En su caso, el concepto de "movimiento del alma" marca la faceta activa de dicha experiencia (que no es determinada por el sujeto), en que la actitud estética se experimenta a sí misma, tomando conciencia de sus propios movimientos. Con esta concepción de reflexividad, hallamos la base de la idea kantiana de reflexión como conciencia del juego de las facultades subjetivas. [17]

Retomemos ahora la propuesta de Herder, para esbozar mejor la segunda faceta de la estética moderna que Menke vindica frente a la filosofía del sujeto. Veamos, entonces, el anclaje que tiene en la teoría de Schlegel. Una primera diferencia respecto del modelo kantiano es que el acto de reflexión específicamente estético es una determinación interna de la obra de arte, no del sujeto. Separada de las facultades subjetivas, la reflexión, entonces, será entendida como resultado de una forma de presentarse [18] la obra (en tanto producto), como veremos a continuación.

La concepción de obra de arte de Schlegel propicia una luz crítica e irónica. Primero, su idea de poesía crítica señala a la reflexión como una regresión de lo producido a lo producente. Es decir, volver desde el objeto mismo que presenciamos como obra (lo producido) hacia aquello *por lo cual* la obra es generada (lo producente). Asumiendo, desde luego, que el origen de lo "producente" no es ya el sujeto, sino los significados posibles, no decididos, de sus materiales. En segunda instancia, el concepto de *ironía*[19] en Schlegel permite

ver un principio de postura antiteleológica, insinuada ya en la idea de *fuerza* (Herder) y muy próxima a la noción propia de negatividad estética de nuestra sección siguiente. El concepto de *ironía* demarca, a un tiempo, el doble carácter constitutivo-desconstitutivo del devenir poético, en tanto autocreación y autodestrucción de sí mismo.

Así, siguiendo la teoría de Schlegel, en la obra de arte se presenta el producto pero también lo producente, la obra es también la presentación reflexiva de sus fuerzas productoras, es decir, de las condiciones de posibilidad de lo producido que permanecen ajenas al sujeto y que se suscriben a la constelación generadora de significados de sus materiales. Es importante observar, para la finalidad de este capítulo, cómo al intentar volver a la comprensión de lo "producente" se ilumina de modo crítico e irónico la faceta *poético-trascendental* de la propuesta de Schlegel. Ello, sumado a la propuesta de reflexión genealógica de Herder, abrirá el terreno para abordar la cuestión de la experiencia estética de la negatividad.

Como puede notarse, Menke ve en Schlegel a uno de los primeros filósofos en quitar la reflexión específicamente estética del dominio de la teoría del sujeto. En su propuesta, debemos distinguir un aspecto que se tornará casi paradigmático más adelante. La reflexividad de la obra, como ha sido planteada, según sus modos de presentación (lo "producido" y/o lo "producente") permite abrir el terreno a la diferenciación entre los usos comunicativos y los no comunicativos de la obra.[20] La presentación de lo producido no se produce por sí misma, sino que se da en el uso comunicativo. Es en ese uso pragmático-comunicativo en el que se presenta como portador o medio de un significado identificable. En cambio, la presentación de lo producente sí se da por sí misma. Ella tiene lugar cuando nos parece experimentar su significado en virtud de la constelación interna de sus materiales, y no como determinación por su uso

comunicativo.

Esta compleja distinción de grandes rasgos nos permite enfocar el problema fundamental por trabajar: la obra de arte y la experiencia estética y su relación con los usos comunicativos y no-comunicativos. Es decir, el vínculo problemático entre la identificación de significados reconocibles y su aplazamiento y negación infinita en virtud de la experiencia estética.

Con lo desarrollado en esta segunda línea, Menke reformula una de las grandes determinaciones de la modernidad: no hay reflexividad porque hay sujeto, sino que hay sujeto porque hay reflexividad. El fenómeno propio de la modernidad es el reconocimiento de la reflexividad, de la "naturaleza estética" del hombre y su juicio/mecanismo oscuro previo a todo obrar consciente e iluminado *en* la experiencia estética, mediante una *praxis* reflexiva que presenta a su vez el producto y lo producente. Todo ello puesto, en principio, como una disciplina inferior por el racionalismo, luego como una determinación de la subjetividad estética de experimentarse a sí misma,[21] que abre un tipo de reflexión del sujeto sobre sí, con la pretensión de cierta toma de conciencia no cognoscitiva, a partir de su devenir trascendental-idealista, sobre todo en Kant. Así, junto con la diferenciación de la subjetividad estética que tiene lugar en el marco de la teoría del sujeto moderno, también debemos resaltar la separación de "una forma de reflexión genealógica [...] que desarrolla en lo claro –y de esta manera contra lo claro– el fondo oscuro de lo estético".[22]

A lo largo de esta primera sección, hemos intentado diagramar los dos grandes modelos bajo los que, según Menke, se configuró la estética filosófica durante su surgimiento en la modernidad. Las dos perspectivas se sostienen, no solo históricamente, sino que son constitutivas de la propuesta estética de Menke. Ambas diferenciables, en términos generales, por el tipo de relación que establecen entre los conceptos de *fuerza*, *sujeto* y *reflexión*; pero también por el tipo

de definición de lo estético alcanzada: por un lado Kant define lo estético de modo idealista o filosófico-trascendental; por el otro Schlegel lo define de modo romántico o trascendental-poético. Por uno y otro modo se erigirán, reconociblemente, la autonomía y la soberanía de la estética, características que, como dijimos al comenzar, son elementos ineludibles cuya conciliación se busca fundamentar.

Este primer planteo de Menke, respecto de las dos tradiciones de la estética filosófica, viene a dar cuenta del procedimiento que se ha señalado en el transcurso de toda esta sección: la redefinición de lo sensible que, frente al racionalismo filosófico, lleva adelante la estética. Como lo fuimos articulando en su devenir histórico y desde el vínculo reflexividad-subjetividad estética, esta redefinición se da en dos pasos. Primero en la adopción de una concepción activista del conocimiento sensible, es decir, comprender, incluso a las percepciones sensibles, como el resultado de una actividad, y no como un acto pasivo (Baumgarten, Mendelssohn, Kant). Luego, alcanzar una comprensión energética de los actos de percepción sensible, es decir, tomarlos como actos que no dependen del sujeto, sino de fuerzas previas que no pueden ser controladas por él (Herder, Schlegel). La diferencia más patente que vimos al respecto fue marcada por la distinción entre capacidades (ejecutables por un sujeto) y fuerza (previa al sujeto).

Esta consideración, no menor, nos conduce a una última característica de la experiencia estética en la obra de Menke, que tal vez no ha sido explicitada y puede prestarse a confusión. Todo lo dicho hasta aquí no quiere decir que a la reflexividad estética le corresponda un tipo de conocimiento (simplemente “diferente” a los demás). Tampoco significa que se trate del conocimiento de las mencionadas fuerzas previas ni de los mecanismos oscuros del alma o de la presentación de lo producido en la obra. Lo que implica la reflexividad estética es

un tipo de *praxis* distinto, del que solo se puede dar cuenta *en* el cumplimiento mismo de la experiencia estética (no antes, no después). Lo que se practica es la producción de presentaciones a partir de la constelación de significados de la materialidad[23] en que se apoya la experiencia estética. Se "practica" la reunión de significados satélites, de las representaciones de los elementos que forman la obra, tal como dice Menke: "Los dos conceptos, 'reflexión estética' y 'praxis estética' (o producción), se entienden correctamente en su vinculación recíproca: la reflexión estética es práctica, y la *praxis* estética es reflexiva".[24]

Así, a partir de esta reconsideración conceptual, el autor propone una imbricación paralela de autonomía y soberanía sostenida en términos estructuralmente semejantes e históricamente constitutivos de la estética. La autonomía y la soberanía son, desde este primer momento, parte de la estética y no es posible buscar la supresión de una de estas facetas, ni la existencia de una a expensas de la otra.

Se presenta entonces, como en la teoría estética de Adorno, a la autonomía y la soberanía como constituyentes que modelan un tipo de experiencia y discursividad que se sostiene en su propia validez, a la vez que habilita la transgresión de los demás usos de la razón moderna. En una revisión del concepto kantiano de *antinomia* tomado por Adorno para situar dicha divergencia, Menke percibe como insuficiente observar esa dualidad como elementos que se excluyen mutuamente. Como iremos viendo, su propósito radica precisamente en allanar el camino a una concepción de la experiencia estética que denote sus contrapartes fundamentales, asumiendo como base una solidaridad en la que soberanía y autonomía se suponen mutuamente, en lugar de rechazarse.

La obra y la negatividad estética

Obra de arte: experiencia y reflexividad estética

Alcanzado este punto, y habiendo desarrollado las dos líneas principales de la estética filosófica de Menke, no podemos avanzar sin hacerle algunas preguntas: ¿qué es una obra de arte? ¿Qué diferencia lo estético de lo no estético? ¿Cuándo se tiene una experiencia estética? Y, con todo esto, ¿cómo sostener su autonomía y soberanía al mismo tiempo, sin caer en heteronomías tanto para lo estético como para lo no estético?

Intentaremos, de aquí en más, ir respondiendo a dichos cuestionamientos. No solo por el mero hecho de dar una contestación positiva, sino por el proceso mismo que debemos recorrer para ello, en el que se verán los aportes de Menke que nos interesa resaltar aquí.

Plantearemos, entonces, una concepción de obra de arte que se sigue de las estéticas románticas e idealistas trabajadas en la sección anterior: una obra es un modo particular de presentación de algo, que aparece *en* el proceso de producción de la presentación o *como* proceso de producción, a lo que Menke agrega que "Las presentaciones son obras significa que lo son porque y cuando *nos parecen* serlo".[25] En este punto cabe ser cautelosos. Que algo sea obra porque *nos parece* no significa que sea una decisión del sujeto, tan arbitraria como relativa. Como se insinuó ya con Kant, pero sobre todo con Herder y Schlegel, la reflexividad estética es experimentar la acción de fuerzas en los actos de producción de determinaciones en una presentación,[26] y no el tomar consciencia de una actividad interna. Es decir, es experimentar (y no por ello conocer) las fuerzas que actúan en el intento del sujeto por alcanzar delimitaciones claras y reconocibles de lo presentado. La actitud asumida frente a tal modo de presentación abre la experiencia estética. En el curso de esta experiencia, la remisión a la constelación de significaciones de sus materiales aplazará indefinidamente la comprensión sobre el objeto.

Pasando un poco en limpio, ni el sujeto ni el objeto

protagonizan excluyentemente la reflexividad estética. Lo que Menke dice al respecto de esto es que la reflexión estética y la referencia al objeto ya no siguen lógicas separadas. Por el contrario, en lugar de ser *motivo* de la reflexión estética, el objeto estético es el *medio* para ella. Precisemos un poco más la idea de Menke: como dijimos en la sección anterior, la reflexión estética es siempre un *hacer*, una *praxis* estética. Lo que se *hace,* lo que ocurre, comprende tanto al sujeto como al objeto.

Tener una experiencia estética escapa al sujeto en la medida en que es la *presentación* la que posee, en su modo de darse, el acto y las fuerzas del determinar. Las posee potencialmente,[27] están como "almacenadas" en la obra de arte (es decir, hay ya en la obra una lengua, una cultura, una historia, etc.) y, en ese sentido, preceden al sujeto y, posteriormente, lo exceden. Luego, sí, el acto y las fuerzas del determinar existen solo en la medida que el sujeto las libera, por medio de la materialidad de la obra, estableciendo una relación de percepción sensible con ese modo de *presentación.* Así, si en primera instancia las fuerzas del determinar escapan al sujeto y son previas a él, en segunda instancia[28] "dependen" de él para su existencia, ya no potencial, sino actual. Dos aclaraciones al respecto: primero, la reflexividad estética, y la liberación de las fuerzas potenciales de la obra que involucra al sujeto, solo tiene lugar *en* la experiencia estética, no antes, por fuera ni después de ella;[29] segundo, la reflexividad estética, vinculada a la obra como medio (y desvinculada del sujeto como su fundamento), se vuelve una característica estructural del objeto estético.

Pero, dicho todo esto, ¿cómo podemos pensar aquella afirmación de Menke, respecto de que las presentaciones son obras cuando y porque *nos parece* que lo son? Sin desechar al objeto estético como medio, intentemos especificar los aspectos que parecen comprometer la actividad del sujeto en la

experiencia estética. El principal elemento que pone en juego Menke al respecto es el paso hacia una "actitud estética". La lógica de apertura hacia esta actitud puede cifrarse en las trasformaciones a las que sometemos algo cuando lo consideramos desde un punto de vista estético. Lo que deviene en tal viraje es la transfiguración de un objeto en objeto estético,[30] que no supone huellas materiales, ni se refiere a propiedades objetivas. La transfiguración estética se define, entonces, por una modificación del *status* del objeto. Dicho *status* no es atribuido en el proceso de producción mismo, o por lo que el mismo objeto produce, sino en el plano mismo de la experiencia estética.

Hasta aquí, la "actitud estética" de Menke podría considerarse un tanto imprecisa, y sobretodo inconexa, respecto de la definición de obra de arte dada al principio de esta sección. Rápidamente podemos precisar la cuestión. Según Menke, al adoptar una "actitud estética", adoptamos un determinado punto de vista a razón del cual realizamos dos acciones: primero, consideramos al objeto como una representación (semiótica), dando así inicio a la experiencia estética. Esta "consigue" su material de base cuando los rasgos de la cosa son identificados en el orden de lo representacional por reconocimiento; segundo, la experiencia estética somete estos rasgos identificados (su material semiótico) a un proceso negativo de dos movimientos: uno libera al medio (al objeto en cuestión), lo desliga, de su papel de representar funciones basadas en la utilización que hacemos, extraestéticamente, de sus representaciones; luego, un segundo movimiento distancia al objeto (ya liberado de sus funciones) de los contextos en los que se lo presupone extraestéticamente. Menke, parafraseando a Foucault, lo sintetiza de esta manera: "En la transfiguración estética la representación se 'retira' de la 'dinastía' del significado".[31] Elemento ni tan lejano ni tan ajeno a la distinción de Schlegel sobre los usos comunicativos y no

comunicativos de la obra de arte según su modo de presentarse.

El proceso señalado como el cambio de *status* (a través de la transfiguración estética) de objeto a objeto estético nos permite conectar de nuevo aquella primera definición de obra de arte. En tal definición, se incluye la liberación, por parte de un sujeto que adopta una actitud estética, de las fuerzas y actos del determinar que, potencialmente, posee la obra más allá de las propiedades objetivas de la cosa. Se conjuga nuevamente aquí la reciprocidad entre reflexividad y *praxis* estéticas. Así, adoptar una actitud estética es aplazar la comprensión automática propia de la lógica extraestética. Es esta dinámica, justamente, la que otorga a la estética su carácter autónomo, su lógica diferenciada, el elemento distintivo que, bajo el nombre de *negatividad*, hemos ido bosquejando en su funcionamiento propio.

Si recapitulamos brevemente, veremos que ya hemos desarrollado una de las dos determinaciones bajo las que tuvo su origen la estética: la especialización (apuntada al principio del capítulo) que, de aquí en más, nombraremos como autonomía de la estética. El desgranamiento que hemos hecho desde una primera definición de obra de arte, seguida de las propias concepciones románticas e idealistas, nos ha permitido vislumbrar algunos nudos centrales de la estética: la no prescindencia del sujeto ni del objeto en la actividad propia de la experiencia estética; la liberación, por parte del sujeto, de las fuerzas potenciales que lo preceden en la obra de arte; la adopción de un punto de vista estético que anula el modo de comprensión habitual, libera las representaciones del objeto de su función habitual y las descontextualiza; pero, por sobre todo ello, vimos que todo este despliegue es la marca de aquella especialización, y de una autonomía que se sostiene y se cumple efectivamente *en* la experiencia estética. Más todavía, vimos que esta serie de características se hilvanan bajo una forma de *praxis* y reflexividad que no corresponde a ningún

otro modo de experiencia o discursividad que no sea el estético.

Queda, entonces, abocarnos a la otra determinación propia de la estética: su generalización, bajo cuya fórmula intentaremos visualizar el carácter soberano de la experiencia estética, entendiendo por este el elemento negativo que, sin caer en heteronomía, se presenta como una amenaza, subversión y crítica de la razón no estética.

Negatividad estética

Debemos ahora profundizar en el concepto de negatividad, en el modo que Menke toma este concepto de Adorno y lo usa en su teoría estética. Como lo venimos apuntando, la negatividad, en su sentido de negación total, se destaca al punto de ser la marca distintiva entre lo estético y lo no estético, imponiéndose por su prevalencia, desde el campo estético, como una acción crítica sobre la razón (aun sobre la filosofía), que subvierte cualquier intento de comprensión no estético. Es decir, una forma de *soberanía* que supone a la *autonomía* de la que venimos hablando en las secciones anteriores.

Esta concepción negativa de la experiencia estética entendida como soberanía, al ser complementada con el carácter autónomo de aquella visión de las estéticas románticas e idealistas, nos muestra un primer aporte: la autonomía no es una simple diferenciación de los modos de comprensión, es más bien superación, rehusamiento y negación de estos por su carácter soberano.

Para explicar esta forma de imbricación, es oportuno recuperar aquí, con palabras de Menke, dos rasgos fundamentales ya mencionados de la experiencia estética: “La negatividad estética se articula en la estructura semiótica de las representaciones”, y “La actitud estética […] generaliza el potencial negativo de la transfiguración estética”. [32] Estas dos citas nos dejan parados sobre tres nociones fundamentales que complementan a las ya trabajadas: la *negatividad estética*, su *generalización* y su carácter *potencial*. Detengámonos primero en

el concepto de negatividad, insoslayablemente adorniano, para luego referirnos a los otros dos conceptos. En cuanto al término mismo de negatividad, diremos, solamente por ahora, que no es, *per se*, propiedad de la estética. La posibilidad de atravesar experiencias negativas se da también en lo no estético. Lo que Menke señala, sí, como distintivo de la negatividad estética, es que comporta una negación total de la comprensión no estética.

En tanto negación del mecanismo de identificación automática de significados en las representaciones, la experiencia estética suscita a la vez el rechazo de la inmediatez de la percepción sensible y del reconocimiento objetivante en sus contextos convencionales. A su vez, orienta la atención hacia el carácter procesual como característica diferencial. Al momento de explayarse respecto de ello, Menke acude a la conceptualización de Bergson sobre la temporalidad y la duración de todo proceso. Desde Bergson[33] se puede ver que, en el sentido aplicado por Menke, lo automático del acto de comprensión remite a una identificación, a un producto. Como una repetición intemporal que no varía en sus diferentes producciones, y que se resume, a modo de resultado, en un reconocimiento inmediato por medio de convenciones y contextos; opuesto a ello, el elemento no automático del acto de comprensión se observa en la temporalidad, es decir, en el tiempo que este usa en la elaboración de una serie de cambios y relaciones sin delimitaciones precisas y difícilmente comunicables. Tiempo que se anula al determinarse bajo un resultado, ya que su constitución es procesual.

En pocas palabras, la comprensión automática es una identificación, fijación directa del significado y el objeto con pretensiones definitivas, mientras que la reflexividad (*praxis*) estética es un proceso. Dada su constitución procesual, el fenómeno propio de (*en*) la experiencia estética es, entonces, el aplazamiento indefinido (e indecidible) de la determinación de las representaciones semióticas.[34] Así, de lo que viene a dar

cuenta la experiencia estética es del fracaso inevitable de los modelos de comprensión basados en la identificación automática de significados. La experiencia estética interrumpe, potencialmente, cualquier afirmación o reivindicación de correspondencia absoluta entre el objeto y sus representaciones posibles. Es decir, niega totalmente la pretensión de reivindicar que haya una conexión absoluta y acabada entre los elementos de la comprensión. Pero, detengámonos ahora, y señalemos brevemente qué es lo que se pretende decir, en este contexto, con negación total.

En torno a la negación podemos señalar tres formas de experimentarla, de acuerdo al nivel de negación alcanzado y al modo en que se logra. De acuerdo a lo que Menke sostiene, las dos primeras formas de negación, no estéticas, no generan una experiencia de crisis en nuestros discursos, mientras la tercera, la negación total y estética, señala el fracaso irreversible de toda comprensión. Podemos reconocer a la primera de estas como experiencias de negación que son problemáticas *para* nuestro discurso, pero que, sin embargo, siguen siendo formulables en este. Es decir, comportan una experiencia de negación *parcial* que, al ubicarse dentro de los problemas de comprensión, conserva su carácter comprensible. Algo cercano a lo que se entiende por negación abstracta. Una segunda forma de negación, no estética, se ubica como un problema de descomposición total de nuestros discursos, que niega sus resultados, pero cuyo efecto se limita a la pérdida de relevancia del resultado discursivo negado. La falencia de este segundo modo de negación es que no atenta contra el funcionamiento mismo y la eficacia de los discursos habituales. Conduce, en cambio, al abandono de una afirmación o tesis por otra, procediendo mediante contraargumentaciones, algo que bien puede reconocerse como negación determinada. De modo que la distinción entre lo estético y lo no estético se marca, como dijimos al comenzar esta sección, por el concepto de

negatividad estética, en tanto el modo de negación total que acabamos de definir.

Debemos dar algunas precisiones más, a fin de poder avanzar tal como nos propusimos. A diferencia de las otras dos maneras de negación, la negación es total (recuperado aquí su carácter procesual) cuando "no niega solamente discursos concretos sino su misma ley fundamental, la eficacia de la comprensión automática".[35] Otra diferencia clave con los otros dos modos de negación es que, anulado el presupuesto básico del discurso, no se puede asignar, previa o posteriormente, un lugar fijo dentro del orden del discurso, develando así el carácter ubicuo de la negación estética. De esta manera, el nivel de negación alcanzado en ella es total, y el modo en que se logra es irreversible, como lo habíamos anticipado. Irreversible porque, al no operar como una subversión argumentada y razonada del discurso (como en la segunda forma de negación/determinada) no hay llamado al orden posible. Y además porque, recordemos, este proceso se inicia con la adopción de una actitud estética. No puede haber, por lo tanto, algún argumento que refute la toma de un punto de vista que arruina toda validez extraestética.

Tal actitud estética, como citamos ya a Menke,[36] es una generalización del potencial negativo de la transfiguración estética. Dado que ya definimos y explicamos concisamente el concepto de negatividad estética, es preciso que nos detengamos en este punto para recordar cómo iniciamos este capítulo.[37] La referencia cruzada es para evocar aquel señalamiento de que, ya en la diferenciación moderna de la esfera estética, la noción de generalización apuntaba la imposibilidad de fijar a la estética en un lugar preestablecido. Pensar la generalización como el modo en que la estética está previamente "no-ubicada", a pesar de su distinción (autonomía) respecto de las demás esferas de la razón, nos servirá para pensar análogamente el modo en que la soberanía

y autonomía del arte son compatibles entre sí. Diremos, nuevamente, con Menke que dicha generalización “No es una traducción heterónoma de lo que es válido estéticamente a lo que es válido en el plano estético”[38] que atenta contra la autonomía de ambas esferas.

En términos específicos, la generalización se basa en la posibilidad permanente y no limitada de adoptar una actitud estética, en el hecho de que *podemossiempre* someter nuestro trato no estético con las representaciones a la irrupción de negatividad estética. Es este sentido de ser algo que está latente, circundante, sin un lugar ni un contexto de aparición claro,[39] la imposibilidad de prevenirse, lo que vuelve a la experiencia estética una amenaza para la comprensión y discursividad no estética. Para concentrar este conjunto de características, y señalar conceptualmente su diferencia respecto de cualquier pretensión de heteronomía, Menke llama a la generalización de la actitud estética *ubicuidad potencial*. Es precisamente este concepto el que explica, según Menke, la manera en que la autonomía y soberanía de la experiencia estética se suponen mutuamente, en lugar de anularse.

Los términos que conforman el concepto de ubicuidad potencial que han aparecido aquí aparecen con mayor frecuencia, incluso, a lo largo de la obra de Menke. La forma en que ambos se rubrican bajo este concepto debe pensarse en la línea de lo que ya venimos planteando: la estética, en la modernidad, se especializa, es decir, conquista su autonomía. Esta autonomía supone, no necesariamente en orden de prioridad, una lógica propia, no reductible a la de ninguna de las otras esferas de la razón o disciplina filosófica. Dicha lógica se basa en el aplazamiento indefinido de la identificación de significados inmediatos de las representaciones del objeto. El inicio de una lógica semejante viene dado por la adopción de una actitud estética, que modifica el *status* del objeto en objeto estético.[40] En ese proceso, ya *praxis* estética, se niegan los

significados habituales del objeto estético que es liberado en su negatividad plena, abriendo una constelación de significados que conducen a la comprensión no estética, a la indecibilidad y al fracaso.

Ahora bien, todo este proceso se mantiene, en principio y en teoría, independiente de las identificaciones automáticas y los usos comunicativos con que hacemos funcionales las representaciones que tenemos de los objetos. El carácter soberano de la autonomía (y el carácter autónomo) viene de la mano de la generalización de esta actitud, irreconocible e imposible de ser asignada a ciertos contextos. Así, además de su carácter de *ubicua*, esta *praxis* (o reflexividad) estética debe comprenderse también como *potencial*, dada su incomunicabilidad y su carácter procesual que tiene lugar *en* y solo *en* la experiencia suscitada del modo ya explicado. Lo que vuelve crítica y peligrosa a la experiencia estética, más que las implicancias inmanentes, son sus efectos y consecuencias: el más importante de ellos es señalar el fracaso de la comprensión que guía nuestra cotidianeidad. Y con ello, el señalamiento de las zonas oscuras de nuestra comprensión que la comprensión automática pasa por alto. La reivindicación totalizadora del sentido mediante la repetición infinita de signos y significados, bajo la ilusión de su invariabilidad y plenitud. Todo ello, en términos generales, pasa a ser, y es, objeto de crítica de una estética de la negatividad.

En esta sección intentamos mostrar el modo en que autonomía *y* soberanía se implican, bajo el concepto de ubicuidad potencial de las experiencias estéticas. No se subordinan una a la otra sino que se suponen mutuamente, sin que por ello se trate de una armonización abstracta, sino más bien de una vinculación en términos críticos. Lo que no debe interpretarse es que esto devenga en la conquista de una totalidad no estética en nombre de otra totalidad estética. Tiene lugar, más bien, en la realización soberana de la

negatividad estética, evidencia de que lo verdadero y lo bello se dan en una relación de tensión y crisis irresoluble, constituyente de la negatividad propiamente estética. Respecto del modo y el fundamento según el cual la negatividad estética se torna una crítica de la razón bajo una crisis irresoluble de esta, nos ocuparemos en la última sección.

Fundamentos de una crítica estética de la razón

Visto el aspecto crítico y subversivo de la negatividad estética y la constante amenaza de fracaso a la que expone a la comprensión no estética, nos quedan un par de cuestiones por problematizar. Una de ellas es la siguiente: cuál es el fundamento por el que realizamos afirmaciones en el ámbito extraestético, cuya operatividad (en apariencia) se apoya en una fundamentación última que, como vimos, puede ser negada totalmente. Es decir, en el marco de la comprensión no estética, ¿por qué parecen tener pleno sentido los significados que atribuimos a nuestras afirmaciones? ¿Con base en qué aceptamos los significados como si fueran susceptibles de formar un saber explicitable y fundamentado? En línea con la idea de negatividad planteada en la sección anterior, Menke reelabora la postura de Adorno al respecto, en pos de atender a estos problemas.

Si bien le señala algunos errores, en términos generales Menke respeta casi en su totalidad el programa adorniano. La línea que nos interesa resaltar del análisis anterior es la que nos permite ver que lo que se hizo fue optar por una crítica inmanente de los discursos. Esto queda claro en el excesivo énfasis que se hizo de la autonomía del ámbito estético y no estético, ya sea porque los fundamentos para una experiencia estética no se buscaron en normas extraestéticas, sino en la dinámica y los elementos que tienen lugar *en* ella, o ya sea porque el cumplimiento soberano se explicó por su ubicuidad potencial, sin posibilidad de heteronomía.

Ahora, detengámonos un momento en lo siguiente. Como dejamos en claro, Menke, siguiendo a Adorno, ve el potencial crítico de la estética en su efecto postestético, en las consecuencias sobre la comprensión no estética. El mayor de ellos es poner en evidencia que nuestros modos habituales de comprensión (automáticos, inmediatos, identificadores) fracasan al realizar afirmaciones con un mismo concepto para todos los casos posibles. Mejor dicho, que no cuentan con un fundamento último para hacerlo. Es decir, dan como infinitamente válido el vínculo entre el uso de un concepto y todos sus casos posibles de aparición, buscando sortear el abismo latente debajo de ese vínculo. Este impulso cobra su fuerza de la repetitividad, que resalta la invariabilidad de los conceptos frente a la infinitud de sus aplicaciones semánticas. Repetividad que retroalimenta su fuerza por medio de la comprensión automática y la identificación automática. Justo en ese mismo sentido decimos que la negación, el aplazamiento infinito, la procesualidad propia de la estética, es la reapertura constante, la iluminación de ese abismo que la atribución de sentido y función[41] de las representaciones, fijadas bajo conceptos, no termina de zanjar nunca.

El fracaso de la comprensión al que conduce la experiencia estética consiste, así, en señalar que la razón y los discursos entran en una crisis irresoluble cuando dan una validez infinita a un uso de los conceptos, que fue determinado por los medios, finitos, del conocimiento. En términos generales diremos que la razón misma, al intentar alcanzar, por medios finitos, niveles de sentido infinito o absoluto, entra en una dialéctica negativa o irresoluble.[42]

La estética y el arte son peligrosos en ese sentido, en que es el señalamiento inminente y potencial, *permanentemente posible*, de esa "desproporción", de ese abismo, entre la finitud de los medios (cognitivos, prácticos) con los que se fija el significado de un concepto y el sentido infinito con que, se

sobreentiende, es válida su aplicación. Es decir, se postulan fines absolutos con medios relativos, se postulan conocimientos y significados limitados bajo una apariencia ilimitada. La consecuencia postestética es la crítica a ese postulado de infinita validez establecida con los medios finitos de la razón. Consecuencia que, como vimos, es disparada desde dentro de la experiencia estética misma, en la operación semiótica de la negatividad estética generalizada que libera las representaciones del objeto estético y lo distancia de sus contextos habituales (adopción de actitud estética) posponiendo todo entendimiento acabado.

Esta instancia crítica que abre la estética ante el discurso no estético, debemos recordar, se da como un efecto postestético. Tanto en Adorno como en Menke, la relación entre lo estético y lo no estético es de sucesividad, de fundación: se produce una subversión, pero una subversión postestética. En ese proceso, la autonomía de ambas esferas se mantiene (además, es condición necesaria para adoptar una actitud estética).[43] Es decir, no se da como una intromisión heterónoma en la legalidad y pertinencia del discurso no estético. Más bien tiene lugar como la iluminación de las zonas oscuras de la comprensión (Herder), por medio de un enfoque distanciado que posibilita la reflexividad estética (Mendelssohn) y desencadena el proceso ya mencionado.

Aclaremos, no tardíamente, que por fuera de todo ello el cumplimiento efectivo del carácter soberano del arte se reconoce justamente por el hecho de que se produzca o no el efecto crítico mencionado. Caso contrario, se entiende como un cumplimiento servil su reducción a la catarsis, al placer sensible o moral.[44] Por fuera de todo ello y en línea con Adorno, Menke considera que el efecto postestético no afecta a la lógica interna de la estética. Dado que su autonomía no se subsume a la soberanía de la experiencia estética, la distinción “servil/soberano” es una determinación secundaria, una

subdeterminación estética, que no afecta a la ubicuidad potencial que la distingue como tal.

Retomemos la cuestión anterior de la crítica estética, y avancemos sobre ciertos aspectos específicos que la rodean, para poder alcanzar el eje central de esta sección. Avanzamos hasta visibilizar el problema de la falta de una fundamentación última para la reivindicación de una validez infinita de significaciones identificables dentro del discurso. Y distinguimos, en ello, el abismo insalvable entre esas reivindicaciones infinitas de sentido y los medios finitos mediante los cuales se postulan. Vemos, de esta manera, cómo un análisis no estético del discurso descubre, en este, vacíos no explicitados. No obstante, el problema que Menke presenta a Adorno puede presentarse bajo la siguiente pregunta: ¿de dónde se sigue la necesidad de esas reivindicaciones infinitas? ¿Por qué tienen lugar, en la finitud de la razón misma y del propio discurso, las reivindicaciones infinitas de su validez? ¿Por qué surgen dentro de nuestros discursos no estéticos? Estas preguntas parecen apoyarse en la tesis de que, si no nos es posible responderlas, el hecho de que hagamos reivindicaciones infinitas de sentido no es más que una suposición, una petición de principio de Adorno y, en última instancia, de todo el planteo realizado hasta aquí.

Menke va a buscar, en el propio Adorno, la salida a este problema basal. Veremos, en poco más, que parte de la solución depende de una lectura no tradicional de *Dialéctica negativa*, de Adorno. El problema que este último detecta al respecto es que se suele buscar el fundamento para la necesidad de tales reivindicaciones en una crítica inmanente, es decir, en que se suelen fijar los límites del pensamiento a su propia inmanencia. Con ello, la crítica inmanente solo puede demostrar lo inapropiados que son los medios finitos de la razón para postular objetivos infinitos, punto al que arribamos en el párrafo anterior. Es decir, una crítica inmanente solo

puede describir sus problemas inmanentes. Por eso, Adorno plantea la necesidad de un “impulso exterior”, un aspecto externo, al que quede referida la dialéctica negativa de la comprensión no estética. A este componente exterior que justifica la dialéctica negativa, Adorno lo llama “experiencia”.

Más allá de lo poco aclarativo que nos resulte este nombre, lo importante es mencionar que tal experiencia puede ser ordenada, en función de la dialéctica negativa del conocimiento conceptual, en dos posiciones. Una, en sentido teleológico, en que la experiencia exterior fundante aparece como lo que Menke llama el cumplimiento *transracional* o logro efectivo de aquellas reivindicaciones (a lo que diremos que es difícil ver cómo se justifica algo después de que ya está logrado, la justificación parece postergarse en una nueva dialéctica negativa). Y la otra forma de ordenamiento se formula en sentido genealógico, que coloca a la experiencia exterior fundante como la experiencia de un problema *prerracional*. Es esta lectura de una fundamentación genealógica la que Menke obtiene de una lectura “no tradicional” de Adorno.

Diremos ahora, respecto de esta segunda forma de fundamentación, que, en principio, tal problema *prerracional* comporta una experiencia de crisis, cuya superación consiste en establecer reivindicaciones infinitas que anulen dicho problema. A lo que apunta esta fundamentación genealógica es a tener en cuenta las condiciones de aparición de las reivindicaciones que buscamos justificar. En línea con una fundamentación de este tipo, y dado su carácter prerracional, Menke sugiere que lo que debemos indagar es la estructura misma de una experiencia tal, de la que resulten necesarias las reivindicaciones infinitas de validez de nuestras significaciones. Citando parte de *Dialéctica negativa*, de Adorno, Menke señala que el núcleo de esta crisis está formado por “La tensión y la conexión argumentativa entre una ‘situación en la que uno no

puede atenerse a nada' y el planteamiento, por otra parte, de reivindicaciones infinitas".[45]

Menke va a rechazar la propuesta de Adorno de que tal situación pueda ser la experiencia moderna de la muerte. Pero va a sostener la idea de que la negatividad experimentada en el fracaso de la comprensión no estética (dado que se apoya en reivindicaciones de validez infinitas sin fundamento) debe ser estructuralmente análoga a una forma de negatividad que no se suscriba, ni pueda suscribirse, dentro de nuestros discursos no estéticos. Con esto ya se vislumbra (si no fue suficientemente anticipado ya) que una experiencia semejante es la experiencia de la negatividad estética.

La irreductibilidad de la experiencia estética a nuestros discursos no estéticos es la clave para una fundamentación genealógica. En virtud de que es una negación total, y que dicha negación no puede ser asimilada cognitivamente, la experiencia estética puede darnos la seguridad de que en ella no están presupuestas, como una petición de principio, las reivindicaciones de validez infinitas que, de esta manera, quedan justificadas. Quedan justificadas en cuanto se explica la necesidad de su aparición en nuestra comprensión no estética, pero no en su realización. La pretensión de validez absoluta de nuestro sistema de conocimiento y significación conceptual fracasa, exactamente, en función de que su reivindicación de objetivos infinitos (saber explícito-fundamentación última) es una respuesta exagerada ante la experiencia crítica (de crisis) estética de la negatividad.

Así, podemos retomar el vínculo por el que Adorno colocaba a la esfera estética y no estética en una relación de sucesión y fundación al marcar que la subversión generada por la negatividad estética es una subversión postestética. Este orden de sucesión no es menor porque, en el marco de una fundamentación genealógica, nos habilita a considerar el conocimiento no estético de la negatividad como conocimiento

postestético de esta. Para que se comprenda mejor esta idea, volveremos a uno de los autores nombrados al principio del capítulo: Herder. Si retenemos, aún, parte de su propuesta recordaremos dos planteos suyos, que ahora recobran toda su contundencia: la idea de "naturaleza estética" del hombre, que ponía en un primer orden antropológico al juicio del gusto como resultado de los mecanismos oscuros y base del alma para todo juicio ulterior; por otro lado, el planteo de que todo análisis del sujeto que se haga mediante una reflexión genealógica es inevitablemente estético, por referirse a aquellos mecanismos oscuros del alma.

Finalmente, vemos también aquí que se consolida y se respeta la tesis central de la propuesta estética de Menke: la autonomía y la soberanía de la experiencia estética no son dos caras opuestas de un mismo fenómeno, no se rechazan ni se subordinan, sino que se presuponen mutuamente y se complementan. Como podemos ver con esta aproximación entre Adorno y Herder, tal reciprocidad no se da bajo la forma de una armonización superficial, sino bajo un modelo crítico de tensión y crisis de la razón.

Tal como menciona Menke en uno de sus párrafos más clarificadores, al caracterizar la comprensión no estética de la negatividad de los discursos como postestética subrayamos el hecho de que esta solo es posible bajo la dependencia de la experiencia estética. Ello es así en la medida que, como acabamos de desarrollar, el conocimiento postestético debe recurrir a la experiencia estética de la negatividad para justificarse. Entonces, ya no es imposible pensar el cumplimiento soberano de la negatividad estética, si consideramos que, en lugar de una transgresión, el hecho de su extensión al dominio no estético significa que nos hace ver el funcionamiento de nuestros discursos bajo la luz de la experiencia estética.

Bibliografía del autor

MENKE, C., *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

—. *La actualidad de la tragedia*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2008.

—. *Estética y negatividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

—. "Otro tipo de gusto. Ni autonomía ni consumo de masas", *Revista Enrahonar,* 2011, *46*, págs. 137-151.

—. *La fuerza del arte*, Chile, Metales pesados, 2017.

Bibliografía sobre el autor

AGUILERA, A., "Menke y Bürger ante Adorno", *Convivium: Revista de filosofía*, ISSN 0010-8235, N.º 14, 2001, págs. 168-188.

ÁLVAREZ, L., "La 'autoreferencialidad' de la experiencia estética", *Fedro: Revista de estética y teoría de las artes*, ISSN 1697-8072, N.º 9, 2010, págs. 30-42.

BENÉITEZ, R., "El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción", *Daimon: Revista Internacional de Filosofía,* ISSN 1130-0507, N.º 67, 2016, pág. 52.

BRAGANÇA, J., "Arte y Soberanía", *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética: Actas del Congreso europeo de Estética*, España, 2011, págs. 79-94.

CATOGGIO, L., "La crítica de la estética de la negatividad a la hermenéutica en torno a la soberanía de la obra de arte", en Fabiani, N. (comp.), *Actas de las XV Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense,* Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012, págs. 66-72.

GALFIONE, V., *"Estética y política: el debate contemporáneo en torno a las formas de la representación"*, *Trans/Form/Ação: Revista de filosofía,* ISSN 0101-3173, Vol. 37, N.º 1, 2014, págs. 223-246.

GALFIONE, V. y ESTEBAN JUÁREZ, “Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebentisch”, en *Kriterion:Revista de filosofía,* Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, ISSN 1981-5336, N.º 132, 2015, págs. 413-431.

GARNICA, N., “Christoph Menke, la fuerza del arte”, *Estudios Filosóficos*, ISSN 0210-6086, Vol. LXVII, N.º 194, 2018, págs. 415-423.

—. “Tragedia, romanticismo y modernidad. Dioniso entre mito y religión”, *Franciscanum,* ISSN 0120-1468, Vol. LVIII, N.º 166, 2016, págs. 87-115.

GARNICA, N. Y HORACIO TARRAGONA, “Fuerza e ironía en Christoph Menke”, *Aisthesis: Revista del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile*, ISSN 0568-3939, 2016, págs. 31-51.

---

1. Menke, C., La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida, Madrid, Visor, 1997, pág. 75. ↵
2. Álvarez, A., Antología, Buenos Aires, Municipalidad del Partido de General Pueyrredón, 2001, págs. 198-199. ↵
3. Obra póstuma, publicada en 1970, en la que, además de los temas propios de la estética, el arte y su historia, se analizan los vínculos entre sociedad y arte, desde una perspectiva multidisciplinar que involucra aspectos sociológicos y de la filosofía política. De esta manera, aborda la cuestión del arte moderno en relación con la tradición artística, pero también la posición del arte ante la sociedad en términos de autonomía, como forma de ejercer una crítica sobre esta. ↵
4. Menke, C., *op. cit.*, pág. 269. ↵
5. El propio autor reconoce que ya hay principios de esta conciliación en Kant y progresos más que considerables en el mismo sentido en Adorno. Por extensión y por tratarse de la propuesta de Menke, no podremos acompañar la lectura de su teoría con el seguimiento puntual de dichos avances. ↵
6. Se conocen como racionalistas aquellas concepciones filosóficas que sostienen que la razón es la fuente de nuestro conocimiento y el fundamento último de nuestras experiencias, marcando el predominio del sujeto y dejando en segundo lugar aquellas experiencias que sean difícilmente abordables desde esa racionalidad lógico-matemática. El idealismo, algo posterior al racionalismo, incorpora al proceso de conocimiento y experiencia elementos externos al sujeto y valoriza la experiencia directa con la realidad, aunque sigue haciendo prevalecer al sujeto. La subjetividad tiene un papel protagónico en la producción de conocimiento, en su fundamento, pero el punto de partida de la experiencia es ajeno a este. Una y otra posición mantienen la centralidad del sujeto, aunque el idealismo, sobre todo el kantiano, abren nuevas

formas de comprender el valor estético de la experiencia.

7. El romanticismo surge como reacción por oposición a los valores políticos y estéticos establecidos por un racionalismo desarrollado y la Ilustración, principal estructura filosófica en los procesos de formación de los Estado-nación a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Si bien hacen una defensa del yo y de cierto individualismo, su posición supuso una crítica a la reducción del ser humano a su condición racional, enfatizando aquellos aspectos de la sensibilidad que desatendían otras corrientes filosóficas. El carácter poético se ve en la fuerte producción artística que el romanticismo tuvo en toda Europa y su visión positiva de la naturaleza que, en lo que aquí respecta, nos aproxima a la valorización del objeto artístico, a su composición y a la libertad de la materialidad trabajada, como formas de una visión romántica del mundo.
8. Baumgarten fue un filósofo alemán que utilizó en 1735, por primera vez, el término "estética" como forma de referirse a la "ciencia sobre lo sensible", en tanto se ocupa del conocimiento de lo bello mediante el arte. Posteriormente, en 1950, publica *Aesthetica*, un trabajo incompleto que deja ver ya en su título la derivación del griego *aisthetike* ('sensación') con que Baumgarten dio su nombre a esta disciplina. De fuerte marco racionalista, el autor concibe una ciencia de lo sensible por medio de la obra de arte, y a la estética como su más alto desarrollo, pero siempre dentro de los conocimientos inferiores.
9. En la *Crítica del juicio*, Kant aborda los problemas que hay en torno a la facultad de juzgar. Esta obra es la tercera de las grandes críticas que el autor escribió en su vida. Filosóficamente hablando, debemos situarla entre la *Crítica de la razón pura* (que señala los principios que permiten el conocimiento de acuerdo al entendimiento) y la *Crítica de la razón práctica* (que propone principios para regir moralmente las acciones de acuerdo a la razón) ya que atraviesa los dominios de estas dos críticas. La *Crítica del juicio* se ocupa de la capacidad de juzgar, situándola entre las categorías del entendimiento y las ideas de la razón, operación concerniente al sujeto. Así, para Kant, la reflexión propiamente estética implica más la toma de consciencia de una actividad interna que un conocimiento de la realidad.
10. Fue un compositor, director de orquesta y pianista alemán de la primera mitad del siglo XIX, período marcado por el romanticismo. Lo que se retoma de su aporte aquí es la noción de reflexividad a la que Mendelssohn acude para explicar cómo lo terrible puede generar satisfacción al ser considerado parte de una obra. Con esto, lo que se acentúa, en línea con el racionalismo, es el aspecto reflexivo de la subjetividad estética.
11. Friedrich Hegel fue un filósofo alemán de fines del siglo XVIII y principios del XIX, y representa una de las mayores sistematizaciones del idealismo alemán. En su intento por superar, entre otras, la propuesta idealista de Kant, Hegel deja de lado las limitaciones del conocer y de la conciencia que aquel había señalado, y coloca la esfera de la consciencia en el devenir mismo de toda la historia de la humanidad, con sus diferentes acontecimientos, producciones y formas sociales. Conocida como *idealismo absoluto*, su propuesta marca diferentes etapas y estadios que reflejan, en mayor o menor medida, el nivel de autoconsciencia de cada pueblo, percibido como reflejo de su orden y producciones sociales y políticas. También es influido por la idea de "espíritu del pueblo" (*Volksgeist)* propia del romanticismo, de la cual se vale para buscar en cada pueblo la manifestación de un "espíritu" propio, siempre en relación con la necesidad de un espíritu absoluto, transversal a la historia universal, como una consciencia transhistórica. Bajo la clave de lectura progresiva que rige la teoría de Hegel, el arte habría alcanzado la máxima expresión de la libertad del espíritu en la época clásica y antigua, siendo

superada por la religión y esta, finalmente, por la filosofía. Sin embargo, en el desarrollo completo de su estética, la producción artística aparece como un saber que *aún no* es autoconsciente.

12. Herder fue uno de los principales impulsores del *Sturm und Drang*, un movimiento literario que precedió al romanticismo alemán durante el siglo XVIII. Fue filósofo, teólogo y crítico literario, trabajó en torno a una nueva filosofía de la historia de la humanidad e incorporó la noción de *espíritu del pueblo* (*Volksgeist*) como clave de lectura que impide la reducción de los pueblos a su aspecto racional en común, operación habitual de la Ilustración, destacando las particulares diferencias de cada cultura. Importante para nuestro trabajo es la perspectiva antropológica con la que abordó muchos tópicos, desde la que planteó el origen del lenguaje como algo inherente al animal-racional humano, necesitado de comunicación para la supervivencia.
13. Menke, C., *Estética y negatividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, págs. 96-97.
14. *Ibidem*, págs. 97-98.
15. Esta idea de *fuerza* retoma la de "fuerza activa" (*Tätige Kraft*) de Leibniz, como poseedora de cierta *entelécheia:* dicho brevemente, una fuerza que actúa por sí misma, en contraposición a la idea de fuerza productora bajo una función orientada teleológicamente. Ver *Ibidem*, pág. 98.
16. Fue un lingüista alemán, filósofo y poeta de fines del siglo XVIII y principios del XIX. También fue uno de los fundadores del romanticismo. Su amplio devenir intelectual le aportó la influencia del filósofo Fichte, y el ulterior desarrollo de una estética que otorgaría, con el concepto de *ironía*, un principio teórico fundamental para el romanticismo.
17. Menke da a la idea de reflexividad de Kant tres sentidos posibles. De ellos, toma el sentido de 'juego interno entre imaginación y entendimiento'. Pero no como mera toma de conciencia subjetiva y unilateral de ese movimiento, sino en tanto liberación de las facultades internas del sujeto que complementará con la idea de fuerza no teleológica (Herder, Schlegel, etc.). Ver Menke, C., *op. cit.,* págs.167 y ss.
18. Las *presentaciones* se diferencian de los meros objetos en que no son ajenas al sujeto, sino *producidas* por las fuerzas liberadas que actúan en él al momento de intentar fijar los términos/límites de lo que se presenta.
19. La ironía, según Schlegel, no opera sobre la base de la imposibilidad de decidir entre dos opciones contrarias, sino con base en una indefinición constante "donde lo afirmado y su negación nunca se disuelven en una síntesis o respuesta clara", y "no se busca, pues, resolver el conflicto, sino contribuir a su expansión […]". Ver Benéitez, R., "El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción", *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, ISSN 1130-0507, N.º 67, 2016, pág. 52.
20. "Productos" son las presentaciones en tanto portadoras de unos significados identificables; "producentes" en tanto concretan significados recurrentemente mediante la constelación de materiales percibidos sensiblemente. Ver Menke, C., *Estética y negatividad*…, pág. 135.
21. Para evitar confusiones por el uso de los términos: para Menke, la subjetividad estética es una determinación particular de la reflexividad estética, no a la inversa, como sostienen las posturas racionalistas e idealistas mencionadas aquí. Ver *Ibidem*, pág. 111.
22. *Ibidem*, pág. 77.
23. Para Menke, los materiales, *dentro* de la experiencia estética, no son las propiedades de la cosa, sino rasgos identificados en su representación. Concepto solidario de la noción "constelación de significados" tantas veces aludida.
24. *Ibidem*, pág. 136.
25. El carácter estético de la reflexión suscitada por la obra no es dado por una propiedad objetiva de esta. Aun así, la reflexión estética no es

independiente del objeto.

26. Las *presentaciones* se diferencian de los meros objetos en que no son ajenas al sujeto, sino *producidas* por las fuerzas liberadas que actúan en él al momento de intentar fijar los términos/límites de lo que se presenta.
27. La idea de potencia será retomada luego, cuando Menke intente justificar parte de su teoría con el concepto de “ubicuidad potencial”.
28. La separación en “instancias” se debe a la descripción sistemática de la experiencia estética, y no a una distinción consciente que tuviera lugar en el momento mismo de la experiencia.
29. Esto, sin embargo, no debe confundirse con la idea de que la experiencia estética no tiene consecuencias sobre los modos no estéticos de conocimiento y discursividad.
30. Ver al respecto las experiencias de Duchamp y de los “objetos encontrados” (o *ready mades*).
31. Menke, C., *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida,* Madrid, Visor, 1997, pág. 265.
32. *Ibidem,* págs. 275 y 267.
33. Henry Bergson, filósofo francés de fines del siglo XIX y principios del XX, problematizó, fundamentalmente en *Materia y memoria* y en *La evolución creadora*, las nociones que tradicionalmente acompañaron al concepto de tiempo/temporalidad. Incorpora, en estos análisis, nociones como la de *duración,* con la que pone el énfasis en el tiempo vital, propio del fluir mismo de una temporalidad que se sustrae a las mediciones parciales de nuestra consciencia. Abre, con este señalamiento, una serie de críticas y reinterpretaciones sobre la tradición filosófica, científica y estética, sobre todo planteando la analogía del funcionamiento de la mente humana como un cinematógrafo. De ello, nos interesa rescatar la idea de *duración* como opuesta a la idea de *producto*, que presupone la idea de proceso acabado, de cese de actividad y de finalidad reconocible.
34. Esta noción de procesualidad y aplazamiento indefinido evoca al concepto de *ironía* de Schlegel.
35. Menke, C., *op. cit.*, pág. 269.
36. *Ibidem*, págs. 275 y 267.
37. *Ibidem*, pág. 269.
38. Siguiendo este pensamiento, Menke reconoce, además, que la estética es parasitaria o secundaria en tanto depende de la *praxis* extraestética, lo cual hace comprensible el lugar que le dio la filosofía a esta disciplina en sus orígenes. Todo esto no implica un desvalor, más bien refuerza su potencialidad crítica. *Ibidem*, pág. 268.
39. Vimos que de la obra de arte no importan sus propiedades objetivas. Tampoco hace a la experiencia estética el lugar de su aparición (léase museo, exhibiciones, arte institucionalizado), sino su materialidad como medio liberado del uso comunicativo de sus representaciones y distanciado de sus contextos.
40. Siguiendo a Adorno, Menke considera que el cambio de *status* del objeto debe ser descripto como una cosificación estética, concepto que remite a la transfiguración desarrollada en este capítulo, y que señala a la procesualidad negativa como “la producción de un objeto bello en tanto ‘cosa de segundo grado’”. Menke, C., *op. cit.*, pág. 184. Menke describe también la problematización de este concepto realizada por Habermas en *Ibidem*, págs. 279 y ss.
41. Respecto al tratamiento que Menke hace de los aportes de Austin y Searle, en un contrapunto con Derrida, ver *Ibidem*, págs. 219-225.
42. La falta de fundamentación última de los significados, y la incursión en una dialéctica a la que derivan, son reformulables en los términos del indeterminismo semántico del segundo Wittgenstein, ver *Ibidem*, págs. 271 y ss.
43. Pasamos por alto aquí la confrontación con Derrida y la estética

hermenéutica que, con la propuesta de una lectura textual o la inclusión dentro los horizontes de comprensión de la negatividad estética, respectivamente, son descartadas por Menke. La crítica a ambas propuestas es que incurren en heteronomías porque sus propuestas, de fondo, suponen aplicar estructuras de comprensión extraestéticas al dominio estético, o viceversa, atentando contra la autonomía que, de partida, distingue y hace irreconciliables las esferas estéticas y extraestéticas. Sobre la crítica a la estética hermenéutica, ver *Ibidem*, págs. 95 y ss. Para la confrontación con Derrida, ver *Ibidem*, págs. 189 y ss. ↵

44. El placer estético no se asocia al placer sensible para ser luego susceptible de valoración moral, ni tampoco se lo asocia a una moralidad subyacente a toda crítica social. La lógica de la negatividad se diferencia del placer moral y sensible al ejecutarse de modo indistinto a la identificación de contenidos que ella albergue en su proceso. ↵
45. Menke, C., *op. cit.*, pág. 252. ↵

Experiencia estética y determinación conceptual en Martin Seel

Romina Conti

"Solamente vemos aquello que miramos".[1]

Introducción

Martin Seel es un filósofo alemán, nacido en Ludwigshafen am Rhein en 1954. Profesor universitario en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt desde 2004 e inscripto en la línea de la célebre Escuela de Frankfurt, integra lo que podría llamarse su "tercera generación". En ese sentido, tiene alguna relevancia biográfica el hecho de que haya sido Albrech Wellmer (1933-2018) quien le entregara su título de doctorado.

Su filiación con la línea filosófica de la teoría crítica de Frankfurt ha de presentarse también como una alerta respecto de sus núcleos de preocupación teórica, sus cercanías intelectuales y sus *afinidades electivas*. Entre muchos otros rasgos que podríamos señalar, la atención predominante al campo del arte y la cultura, la puesta en juego de un amplio conocimiento de la historia occidental de la filosofía, el debate con la modernidad y sus categorías, la centralidad del problema de la racionalidad y el reconocimiento de la teoría adorniana como punto de inflexión son algunos de los elementos que nos permiten situarlo cómodamente en esa tradición crítica que comenzó en los años veinte del pasado siglo y que todavía tiene tanto para decirle a la filosofía social

y a la estética crítica contemporánea.

Desde 1998, año en el que empieza a ser reconocido, y hasta 2001, Martin Seel fue autor de una columna semanal sobre las tendencias de la filosofía actual en el periódico *Die Zeit* y al finalizar esa colaboración publicó una selección de esos textos bajo el título *Del oficio de la filosofía*. No obstante, desde mucho antes sus trabajos y publicaciones se abocaban a problemas de ética y estética contemporánea. Pueden citarse, por ejemplo, los siguientes títulos: *Die* Kunst der Entzweiung: Zum Begriff der ästhetischen Rationalität (1985), Eine Ästhetik der Natur (1994), *Ethisch-ästhetische Studien* (1996) o *Aesthetics of Appearing* (2000), en español *Estética del aparecer* (2010).

El presente capítulo se propone delinear los aspectos más relevantes de su propuesta estética, desde los desarrollos de la última de las obras mencionadas, y atendiendo al vínculo de la experiencia estética con otras experiencias intersubjetivas.

Iniciaremos diciendo que si bien aporta valiosas herramientas de análisis para comprender la constitución de la experiencia estética en nuestras sociedades contemporáneas, el despliegue de esta experiencia hacia otras esferas, como la del orden político, no se encuentra explorado en el autor. Este rasgo es significativo, puesto que lo aleja de las reflexiones estéticas de la Escuela de Frankfurt, cuya atención estaba puesta centralmente en esa clave política de la otredad que la experiencia estética representa respecto de las conductas dominantes en el orden político de los diversos capitalismos. En este mismo volumen podrán encontrar presentaciones de algunos de los autores de esa línea, como Walter Benjamin, Herbert Marcuse o el ya mencionado Theodor Adorno. Aún en la estela de los debates de esos autores, Martin Seel nos propone una comprensión diferente, con menos expectativas en las derivas transformadoras de la experiencia del arte, pero con mayores precisiones en torno a las condiciones y características de la experiencia estética en el conjunto de las experiencias

humanas.

Aparecer estético y conceptualización

Parte del problema de Seel está dado por la cuestión nodal de la estética ya desde los tiempos de Kant. Esto es, la pregunta acerca de qué es lo que “convierte” un objeto, situación o acontecimiento en un objeto estético o en objeto de la experiencia estética. Para responder a esta pregunta, Seel elabora su teoría teniendo en cuenta esa interdependencia entre objeto y percepción estéticos, y también varios conceptos de la estética de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Valéry, Heidegger y Adorno. Desde luego no será posible detenernos aquí en cada una de estas resignificaciones, pero confío en que aparecerán algunas a lo largo de esta presentación introductoria de la teoría del autor.

Un buen punto de partida para esta introducción es recordar que Seel considera que la estética podría cubrir su propio anhelo teórico tanto si consiguiera responder a la cuestión de qué es la percepción estética como a la de qué son los objetos estéticos. De este modo, retoma la interrelación kantiana entre ambos elementos: “Los objetos estéticos son objetos en una situación particular de la percepción, o para una situación semejante; son ocasiones u oportunidades para una forma determinada de la percepción sensible”.[2] Más precisamente, dice Seel: “Los objetos estéticos son aquellos objetos que en su aparecer se desprenden, de manera más o menos radical, de su aspecto –visual y acústico, táctil y gustativo– conceptualmente fijable”.[3] De lo expuesto se desprende, entonces, que no hay objetos estéticos en sí mismos, sino que el carácter estético depende de la particular relación que establezcamos con él, del modo de percepción que pongamos en juego y especialmente de que podamos abstraernos de responder la pregunta que nos llevará al concepto del/los objeto/s.

Desde luego no es posible perder de vista que, antes y después de Kant, la abstracción de la experiencia conceptual no siempre fue una condición inmanente a la experiencia estética. Una buena porción del arte contemporáneo, y especialmente aquel arte llamado "conceptual", ha pretendido señalar las limitaciones de la sensibilidad en la experiencia estética del arte. De allí las numerosas estéticas conceptuales que han proliferado en el ámbito de la reflexión filosófica. La propuesta de Seel es polémica frente a esa consideración porque vuelve a determinar la experiencia estética en relación con la indeterminabilidad conceptual.

En la segunda mitad del siglo XX, muchos autores, al estilo de Arthur Danto, por ejemplo, sostuvieron que una de las consecuencias más importantes del arte de vanguardia y sus derivaciones (el conceptualismo y la desmaterialización, entre otras) es que lo sensorial, el componente esencial de las artes en su formato tradicional, deja de ser su condición necesaria. La visualidad, señala Danto en *Después del fin del arte*, se descarta como algo poco relevante para la esencia del arte, del mismo modo que a inicios del siglo XX se había descartado la belleza. Desde esta perspectiva, el arte "funciona" conceptualmente y genera efectos desde esa conceptualidad.

Seel no desconoce las consecuencias de esta estética conceptual, pero demuestra sus limitaciones volviendo a instalar la cuestión de los sentidos en el centro de la reflexión. El arte posee, ante todo, una determinación sensorial. Esta determinación parte de su propia materialidad: en las obras de arte de cualquier género, los materiales están organizados de modo que podemos descubrir algo que acontece a través de ella, algo que, siendo una particular presentación de aspectos de la existencia humana, se asemeja mucho a lo que también Marcuse observaba en el arte. Allí se presenta todo aquello que no puede ser fijado por los conceptos de la lógica epistemológica tradicional y, al mismo tiempo, se expone la

imposibilidad humana de determinar absolutamente el mundo de las cosas. Se trata de evidenciar una multiplicidad de enfoques posibles en torno a lo real, que permite ver más cosas que las que miramos desde la conceptualidad, una visión que amplía las dimensiones de lo real.

Basado entonces en las particularidades no conceptuales de la experiencia estética, Seel inicia la caracterización del modo de darse los objetos en esa instancia particular, modo que denomina *del aparecer*, retomando desde un punto de vista crítico las innumerables teorías filosóficas acerca de la apariencia de las cosas, pero enfocando esta condición desde la centralidad de una experiencia sensible ligada al universo del arte y su juego.

Para analizar los condicionamientos concretos de la experiencia estética que liga a ese aparecer, Seel comienza distinguiendo tres dimensiones de la percepción. La primera tiene que ver con la facultad, que posee todo ser viviente capaz de percibir, de tener percepción-de algo. La segunda y la tercera de las dimensiones se dan solo en aquellos seres dotados de conocimiento conceptual. Se trata de la capacidad de percibir-que, que solo existe con la capacidad de percibir-como. Para aclararlo con un ejemplo del mismo Seel, el perro que le ladra al gato del árbol ve, huele y tal vez escucha al gato, pero no percibe que el gato está en el árbol. Para hacerlo, necesitaría conceptos que le permitieran clasificar ambos términos de la relación. Tendría que disponer de una percepción de algo como algo; árbol como refugio o resguardo del gato, por ejemplo. Somos los seres humanos los que contamos con estas últimas posibilidades. Sin embargo, contar con esas capacidades no implica necesariamente utilizarlas, y en esto radica para Seel ese rasgo que caracteriza a la estética desde Baumgarten hasta Adorno –al menos–, que es la "suspensión" de la determinación conceptual como condición de la captación estética.

> La percepción estética presupone entonces la capacidad de percibir algo conceptualmente determinado, pues solo un ser capaz de percibir algo determinado puede prescindir de esta determinación, o más exactamente: puede prescindir de la fijación de determinar. La percepción de algo como algo es una condición para poder percibir algo en la plenitud de sus aspectos, en una presencia no sometida a algunas determinaciones. Solo entonces algo que es o que aparece de tal o cual forma, algo que puede ser determinado como esto o aquello, es percibido sin fijarlo en una de sus determinaciones posibles.[4]

Ambas posibilidades están presentes porque se requieren mutuamente. Otra vez Kant puede intervenir en la cuestión, ya que aquello que se presenta ante el libre juego de las facultades generando un placer sin concepto no elimina la posibilidad de observarlo conceptualmente, sino que señala que esa captación estética, ese tipo particular de percepción no está interesada en la percepción mediante conceptos, no está interesada en ese tipo de comprensión. Citando una vez más a Seel, diríamos que podemos captar un objeto en uno de sus aspectos determinados o podemos dejar que "salga al encuentro en su aparecer".

Así, la percepción estética excede la percepción conceptual o comprensiva, no solamente porque se refiere a cualidades difícilmente determinables por medio de conceptos, sino en cuanto capta una diversidad inagotable de caracteres del objeto. Para Seel, que la captación estética se refiera al aparecer de un objeto indica que no pretende captar las cualidades o características aisladas de un objeto, sino que capta diversos aspectos del objeto simultánea y momentáneamente. A esto es lo que Seel denomina "atender al conjunto [de cualidades] en su juego que acaece aquí y ahora (bajo esta luz, desde esta perspectiva)". De ese modo, el concepto que el autor denomina "germinal" de la percepción estética se asimila a ese *aparecer,* en el cual atendemos simultáneamente a la plenitud fenoménica de un objeto.

Para el autor de esta teoría, a diferencia de lo que pueda aparecer en teorizaciones por lo demás cercanas, como la de Cristoph Menke entre otros, la cuestión es la de analizar de qué forma se comporta la percepción estética respecto de la percepción que se articula conceptualmente. No se trata, entonces, de analizarla como una realidad anterior a una supuesta "intervención de la razón" ni de poner en tela de juicio una estructura precomprensiva, ya que –como sostiene el propio Seel– esto implicaría la "ficción filosófica fundamentalista" que sostiene la posibilidad de un trato inmediato con los elementos de la realidad. Se trata de identificar y distinguir la captación estética "en medio de las disposiciones conceptuales humanas".

Las modalidades perceptivas y su interacción con la producción de sentido

El autor alemán identifica tres tipos diferentes de "aparecer" que dependerán de las condiciones de la experiencia estética en cada caso. Cuando esta experiencia es el resultado de una actitud contemplativa, se trata de lo que Seel denomina el *simple aparecer,* caracterizado por la absoluta plenitud instantánea del objeto. Lo particular del *simple aparecer* es que no es deudor de ningún proceso de imaginación o reflexión, sino que se hace posible solo desde la temporalidad demorada de la percepción misma. Esa percepción, distante de cualquier interpretación o impulso sobre el sentido de lo percibido, nos enfrenta, además, a una especial captación del presente, permitiéndonos captar la instantaneidad simultánea de lo que percibimos sensiblemente.

Cuando el sentido interviene en la experiencia, o cuando la captación se da "en medio del sentido", dice Seel, estamos ante un *aparecer atmosférico.* "La atmósfera es una configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar, perceptibles mediante los sentidos, y por lo tanto

es significativa existencialmente para quienes están inmersos en ella”.[5] El *simple aparecer* se articula, entonces, en un aparecer atmosférico, en el que la historia, el contexto y la biografía suelen cumplir un papel fundamental.

La última tipología del aparecer es la que Seel denomina *aparecer artístico,* que es aquella que tiene lugar ante las creaciones del arte. En palabras del autor: “Las obras de arte son *presentaciones de constelaciones*. Una presentación acontece como presentación de una constelación cuando su sentido depende de una organización insustituible (irremplazable a través de otra combinación de elementos) del material”.[6] De modo que lo que caracteriza a esta experiencia es la contingencia y particularidad única del objeto artístico. A diferencia de lo que ocurre en los otros dos tipos de aparecer, el simple –desprendido de toda dependencia del sentido– y el atmosférico –inmerso en capas de sentido existenciales–, las producciones artísticas demandan, para Seel, una aproximación hermenéutica activa. De aquí se sigue que la obra de arte, en el momento en que se expone a la experiencia, no solamente se juega en esa experiencia del presente inmediato, sino que demanda también un presente producido, coexistente, que es el de la interpretación a la que moviliza desde su modo de aparecer.

Estas tres formas del aparecer que pueden tener lugar en la experiencia estética son por igual deudoras del trastocamiento de la temporalidad habitual que es lo propio y específico del aparecer en esta teoría. La situación estética habilita desde luego la posibilidad de que los distintos tipos de aparecer se relacionen y se imbriquen en la propia experiencia.

El aporte de una experiencia *otra* del tiempo

El tercero de los elementos claves de la teoría de Seel lo constituye la cuestión de la experiencia del tiempo a la que la dimensión estética da lugar. Tal como es analizada por Seel, la

experiencia estética nos provee, en referencia a determinado objeto, situación o constelación de hechos, un cierto sentido de su presente y del nuestro. De allí que el objeto estético y la percepción estética son conceptos que no puedan ser separados. La definición misma de objeto estético incluye en este autor la dimensión del tiempo. Dicho de otro modo, el objeto estético es aquel que emerge "En una situación particular de la percepción, o para una situación semejante; son ocasiones u oportunidades para una forma determinada de la percepción sensible".[7]

Sin embargo, podría considerarse que todo objeto perceptible sería, en principio, un objeto estético y que ningún atributo ni predicado estético podría ser efectivamente atribuido a un objeto en tanto que solo el sentimiento, la experiencia, es base de este. La diferencia del planteo del autor con esa perspectiva casi linealmente kantiana es que para Seel el tiempo atraviesa completamente la experiencia. Podemos dar cuenta de los sentimientos estéticos sobre la consideración de una conciencia de un aquí y ahora que es, también, conciencia del aquí y ahora de nosotros mismos en cada caso. La relación que se establece entre la simultaneidad de las percepciones en un presente y la conciencia de dicho presente plantea la posibilidad del sentimiento como una ampliación por la cual "La conciencia estética se extiende claramente más allá del ámbito de la percepción".[8] Efectivamente, la imaginación estética y la conciencia de ella son dos momentos distintos de la situación o experiencia estética, a la vez que toda experiencia estética depende de la simultaneidad de las apariciones como percepciones en un aquí y ahora.

Dada la centralidad de esta dimensión temporal y la atención al presente, se hace necesario comprender el modo en que el autor se refiere al presente. En el texto que venimos comentando puede leerse lo siguiente:

> El presente que surge en la percepción estética no es tan solo una constelación temporal de cosas y de acontecimientos, sino ante todo una forma de confrontar esa constelación en la experiencia; es una relación actual del ser humano con su entorno.[9]

En este sentido, la experiencia que nombra el *aparecer* de Seel va más allá de la presencia o no de *apariencias*, incluso va más allá, o más acá, de la presencia o ausencia de obra/s de arte. Lo que descubre esta experiencia del tiempo que encarna el aparecer es el presente de nuestra existencia en esa constelación, porque el aparecer estético es siempre, a la vez, una experiencia reflexiva.

De esta forma, la teoría de Seel sobre la experiencia estética instala nuevamente el debate sobre los modos de experiencia intersubjetivos y sobre los modos de relación con el entorno. Fuera de la esfera del arte, aunque atravesada también por él, la experiencia estética se define por la suspensión de todo comportamiento proyectivo. De acuerdo con esto Seel sostiene que toda orientación se desarrolla en un horizonte de relaciones indeterminadas en la acción misma. En esta indeterminación radica la particularidad de la atención al presente en la estética de Seel. Se trata, entonces, de una experiencia del presente, o mejor de *presentes* que son en cada caso particulares.

El *aparecer estético* de Seel es un modo de ser-estar que se juega en la experiencia del tiempo. No importan centralmente el objeto, la situación, el acontecimiento y su apariencia o realidad, sino el modo en que nos relacionamos con ellos en una particular vivencia del tiempo que hace aparecer o desaparecer la finalidad, la determinación conceptual, la proyección hacia un futuro o un pasado de esa experiencia.

En un breve artículo de 2007, remarca nuevamente el carácter bisagra de esa vivencia del tiempo:

> En ello [en la experiencia del presente inmediato] radica precisamente la diferencia fundamental entre la percepción estética y cualquier otro tipo de tanteo teórico y práctico: la percepción estética nos permite obtener un sentido del paso del presente de la vida”.[10]

Aquí se vinculan ambos elementos de la teoría, puesto que en la experiencia estética, del arte pero no solamente de él, se presenta todo aquello que no puede ser fijado por los conceptos de la lógica epistemológica tradicional y, al mismo tiempo, se expone la imposibilidad humana de determinar absolutamente el mundo de las cosas. Se trata de evidenciar una multiplicidad de enfoques posibles en torno a lo real. Una multiplicidad que permite ver más cosas que las que miramos desde la conceptualidad, una visión que amplía las dimensiones de lo real y también de lo aparente.

El concepto de “ruido” como caso ejemplar

Como venimos viendo, entonces, Seel define al objeto estético como un objeto “en una situación particular de la percepción”. Sin embargo, podría considerarse que todo objeto perceptible sería, en principio, un objeto estético y que ningún atributo ni predicado estético podría ser efectivamente atribuido a un objeto en tanto que solo el sentimiento es base de este. La imaginación parte de la representación en favor de su propio proceder pero aquello que es captado por los sentidos no son meras ilusiones sensoriales. Solo quien sostenga una división radical de lo objetivo y lo subjetivo puede negarle a las percepciones sensoriales todo rastro de objetividad. El color, la textura o el olor son, efectivamente, en muchos casos rasgos meramente “contingentes” de los objetos; sin embargo, están ahí para ser experimentados, no son meramente el producto de alguna ilusión subjetiva. Estas percepciones “Existen independientemente de las realizaciones particulares de esa

percepción a través de seres dotados del correspondiente aparato sensorial".[11] En el detenerse ante alguna o algunas de dichas percepciones en su simultaneidad se forma un aparecer que es una atención ante el presente del objeto percibido y, a la vez, una atención al presente propio de la percepción.

Y Seel da un paso más en esta caracterización: sostiene que dichas apariciones efectivamente expanden a la imaginación, haciéndole imposible a la conciencia sostener un presente armonioso con la percepción y las apariciones. Ambas entran en conflicto a fin de mantenerse autónomas y, al mismo tiempo, sostener una misma aparición. La imposibilidad de hacerlo expande a la conciencia estética más allá de la percepción y de sí misma, es allí donde el presente intemporal se hace efectivo, pero no como presente de la conciencia, sino como sentimiento del tiempo mismo en el presente. La conciencia no puede propiamente dar cuenta del tiempo mismo en su autoconciencia, sino sentirse ella misma parte de él, ante la simultaneidad de las apariciones.

Como un momento clave de esa teoría estética, Seel se refiere a lo que denomina la experiencia liminal (o a veces el concepto liminal) del ruido. Uno de los casos que analiza es lo que denomina "ruido de fondo". Tanto en ese ruido utilizado con frecuencia en el arte como en lo que llama "ruido de la naturaleza", el *objeto ruido* se presenta en la experiencia que detallé en el párrafo anterior. Dice Seel: "Nos conduce al margen de nuestra facultad de percibir –nos lleva allí donde no conocemos nada más, y donde podemos percibir sin embargo con suma intensidad–".[12]

La pregunta que Seel parece advertir en este punto es: ¿qué ocurre cuando lo que aparece no es identificable como forma, o como juego de formas, en el modo en que lo concebía Kant? Y su respuesta sostiene: "Habría entonces un aparecer imposible de concebir, como un conjunto de apariciones. Se trataría de un ruido acústico o visual". Para Seel, el ruido no es un fenómeno

de la trascendencia, es más bien un fenómeno de la inmanencia radical del aparecer, es la forma extrema del aparecer estético y constituye por ello una condición potencial de los objetos de cualquier tipo. El ruido es la suspensión de toda determinabilidad y la evidencia de que podemos experimentar una realidad indeterminada, lo que –al mismo tiempo– señala la contingente determinación de aquello que experimentamos sin percibir este límite.

Siguiendo su razonamiento, es posible sostener que Seel encuentra, en esta experiencia o concepto liminal del aparecer estético, el elemento de otredad absoluta, de negatividad, que muchos de los primeros autores de la estética de la teoría crítica observaban como la promesa del arte. Cuando el autor sostiene que "En la atención al simple ruido acontece la experiencia de una realidad amorfa", o cuando insiste en que en esta forma del aparecer "Lo real, percibido por lo común por tal o cual forma, lo que antes estaba inmerso en un orden social o cultural, lo que antes poseía un ser determinable y precedible",[13] distingue esa atención, ese modo de percibir y experimentar, como una experiencia de alteridad radical.

En esos momentos, el objeto ruido, como un caso ejemplar del objeto estético, no existe sin la capacidad de experimentar lo real desligándose de las posibilidades de comprenderlo en los términos habituales, o de comprenderlo sin más. De allí que la finalidad desaparezca del terreno de la experiencia estética que Seel propone.

Esta referencia vincula la obra de Seel a los aportes anteriores de Marcuse y Adorno. El primero, atado aún a una referencia a la verdad, sostenía que esta no estaba solamente en la racionalidad, sino también y tal vez más en el imaginario, que para ese autor formaba parte de una racionalidad ampliada. Para él, como para Adorno, el arte y la experiencia que habilita entran en el terreno de la alteridad, dado que se rigen por un principio de realidad diferente que reemplaza la

centralidad de la función cognitiva tradicional, su orientación teleológica y con ello abren el espacio de lo indecible, espacio indispensable para la contradicción.

De esta forma, aun cuando el propio Seel renuncia a desplegar las consecuencias políticas de su teoría estética, su perspectiva permite recuperar la tradición de la estética filosófica y, especialmente, permite reivindicar estéticas sensoriales como la de Marcuse. La distinción fundamental, sobre la que el concepto de ruido echa una nueva luz, está dada porque la captación estética se da en torno a un fin distinto que el del comportamiento teórico. A ella no le interesa averiguar o definir la constitución del mundo, sino que quiere "exponerse" a su presente, a su aparecer, a las particularidades sensibles de su ser-así y ahora.

Alcances extraestéticos de la experiencia del arte

Las notas expuestas de la teoría de Seel nos muestran que, pese a describir con un detalle sin precedentes las características de alteridad de la experiencia estética, el autor retrocede ante la posibilidad de ampliar su campo de juego cuando afirma que el modesto mensaje de la estética, que Adorno y Horkheimer ya habrían indicado, no nos habilita a declarar "que el comportamiento estético es la cima de las posibilidades humanas". Más aun, el autor sostiene que los intervalos de la percepción estética, si bien enriquecen esas posibilidades en lo perceptivo, "No pueden reemplazar ni sobrepasar el potencial del conocimiento conceptual, ni de la acción eficiente".[14]

En un trabajo anterior a su *Estética del aparecer*, Martin Seel ve la experiencia (en general) como un proceso de apertura existencial: "Realizar una experiencia significa antes que nada descubrir una situación del mundo vivido […] donde solo el carácter perturbador es capaz de imponer […] una situación de experiencia",[15] a lo que agrega que tener experiencia es "entender situaciones". Desarrollando más su

argumento, y acordando con Sartre, Seel concibe que "tener experiencia" y "realizar experiencias" constituyen la libertad en acto. La experiencia estética está consolidada por la conciencia de esta libertad y contribuye altamente a despejar el sentido de realizar una experiencia en general.

Sin embargo, la obra de arte continúa siendo un problema. Sobre todo, aparece la idea de un supuesto modo de importancia unívoca de la materialidad de la obra de arte. Esta puede ciertamente devenir en acontecimiento de una experiencia, pero no puede solo ser, de manera inmanente, el signo de una experiencia. Para Seel, el examen de la discusión estética ha revelado la interferencia de orientaciones descriptivas, atributivas e incluso prescriptivas de juicios estéticos como arte de dividir, en sí racional, asegurando la libertad de una discusión que no tiene obligación de llegar a un consenso o a la reconciliación, al estilo habermasiano. Por el contrario, la experiencia estética se instala en el terreno de la incertidumbre.

Retomando el planteo del apartado anterior, destacaré que el tema de la incomprensión en la experiencia estética es un rasgo muy importante si se tiene en cuenta aquel diagnóstico crítico según el cual la comprensión tal como la conocemos está medida según los parámetros de una racionalidad mutilada. Seel propone una reformulación del problema del conocimiento y la comprensión en la experiencia estética cuando sostiene que

> Todo tipo de uso sígnico requiere un medio sensible, pero no todos ellos lo presentan. No todos presentan lo que presentan por medio de una presentación de su medio. Pero así es como sucede con las frases literarias, las armonías musicales y las imágenes artísticas. Estas presentan algo presentándose a sí mismas. Ellas presentan algo únicamente a aquellos quienes las perciben como constelaciones individuales de apariencia (individual en el sentido de no ser reemplazable por ninguna otra combinación de

> elementos). Esta percepción es dirigida a la simultaneidad de una composición o co-ocurrencia de apariencias. Quien quiera experimentar el contenido de las obras de arte, ha de atender a esta simultaneidad, esta interacción, este proceso (como Adorno constantemente enfatiza) de las obras de arte. Su presentación del mundo se revela en cuanto auto-presentación.[16]

Desde los parámetros de la comprensión cognitiva, en este modo de darse parece aislar la experiencia estética como una especie de esfera desconectada de nuestros demás ámbitos de construcción de sentido, es decir, como una actividad fragmentaria y exclusiva de determinados momentos de la percepción.

No obstante, también puede leerse en esto la condición de que la experiencia estética abra de nuevo los horizontes desde los cuales juzgamos el mundo, a partir de una situación en la cual somos interpelados por una serie de elementos y eventos que se nos presentan. Si de cierta manera en el mundo cotidiano ya hemos asumido una forma particular de interpretar las situaciones, los espacios, los tiempos y todo aquello que lo puebla de manera que se han vuelto obvios y familiares, la experiencia estética hace que esas presuposiciones sean puestas en juego una vez más al confrontarlas con *esta* situación, *este* espacio, *este* tiempo, *estos* objetos, *estos* cuerpos que componen lo que llamamos aún "obras" de arte. En la experiencia estética, el percibir y el reconocer intensificado están desde siempre unidos a las construcciones de sentido renovadas y a la interpelación de la construcción de sentido habitual. Por esa razón, el asignar determinado significado específico a una obra artística nos resulta comúnmente un acto en gran medida arbitrario: también podría decirnos algo más o podría no decirnos nada que podamos poner en esos términos del "decir".

En el momento de la experiencia del simple aparecer, el

objeto ruido, como un caso ejemplar del objeto estético, no existe sin la capacidad de experimentar lo real desligándose de las posibilidades de comprenderlo en los términos habituales, o de comprenderlo sin más. De allí que la finalidad desaparezca del terreno de la experiencia estética que Seel propone.

Del mismo modo, la distinción fundamental, sobre la que el concepto de ruido echa una nueva luz, está dada porque la captación estética se da en torno a un fin distinto que el del comportamiento teórico. A ella no le interesa averiguar o definir la constitución del mundo, sino que quiere "exponerse" a su presente, a su aparecer, a las particularidades sensibles de su ser-así y ahora. Esta referencia a la irreductible alteridad de la experiencia estética es, además, lo que le permite a Seel discutir con las teorías que centran sus planteos en la presencia de lo conceptual en el campo estético y que pretenden derivar de esa presencia una impugnación de algunas de las consideraciones que permiten identificar una percepción distinta de la cognitiva en la esfera de la percepción estética, entre ellas, la relación con lo indeterminado, la atención a lo particular, su relación con la libertad. Jay ha visto en esa alteridad identificada en lo estético "Expresiones cardinales de la negativa de la teoría crítica a eternizar el presente y omitir la posibilidad de un futuro transformado".[17]

A grandes rasgos, es innegable que para estos autores ciertas formas de arte y la experiencia a la que este daba lugar resguardaban el elemento de negación que las convertía en potenciales elementos de emancipación. En el mismo sentido en que Seel plantea la relación de esta captación estética con la determinación conceptual, y en el sentido en que la primera suspende la definición del mundo, es que puede ser comprendida la célebre afirmación adorniana respecto de la aparición de *lo que no existe* en la instancia de la experiencia estética.

La actualización de la teoría crítica de la mano de estéticas

no conceptuales, como la que Seel propone, implica necesariamente el análisis de sus potenciales políticos. Es esto lo que se echa de menos en la teoría estética de este autor. Quedarse en una esfera atomizada de lo estético no reconoce el legado de la teoría crítica para una consideración de la complejidad de lo cultural-social.

Suspensión cognitiva, rechazo de la instrumentalidad y vivencia no lineal del tiempo son entonces rasgos fundamentales de la teoría estética de Seel que explican un modo de experiencia humana completamente distante de los reinantes en otras instancias intersubjetivas de la vida y en la comprensión lineal de la realidad. En esa experiencia, según nuestro autor: "Los seres humanos cuentan con una de sus mejores posibilidades de dejarse ser en el tiempo de su existir". [18]

Obras de Martin Seel en español

SEEL, M., *Estética del aparecer* (trad. Sebastián Pereira Restrepo), Madrid, Katz, 2010.

—. "Un paso al interior de la estética" (trad. Sebastián Pereira Restrepo), en Leyva, G. y C. Pereda, (comps.), *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*, Barcelona, Atrophos, 2010.

—. "Ser sí mismo en el otro. Lo que las artes pueden" (trad. Agustín Prestifilippo), *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, N.° 8, 2019.

—. "Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios" (trad. Esteban Juárez), *Revista Avatares de la comunicación y la cultura*, N.º 18, diciembre de 2019.

Otras obras del autor

SEEL, M., *El arte de la división. El concepto de racionalidad estética* (trad. Claude Hary-Schaeffer), París, Armand Colin, 1993.

—. *Eine Âsthetik der Natur* (*Una estética de la naturaleza),* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

—. *Ethisch-âesthetische Studien* (*Estudios ético-estéticos),* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

—. *Adornos Philosophie der Kontemplation (La filosofía de la contemplación de Adorno),* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

—. *Die Künste des Kinos (Las artes del cine),* Frankfurt am Main, Fischer, 2013.

—. "The ethos of cinema", *Contemporary Aesthethics*, Vol. 5, 2016. Disponible en: http://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics.

---

1. Berger, J., Modos de ver, Barcelona, Editorial Gustavo Pili, 2012, pág. 14.↵
2. Seel, M., *Estética del aparecer* (trad. Sebastián Restrepo), Madrid, Katz, 2010, pág. 42.↵
3. *Ibidem*, pág. 43.↵
4. *Ibidem*, pág. 48.↵
5. *Ibidem,* pág. 143.↵
6. *Ibidem*, pág. 148.↵
7. *Ibidem,* pág. 42.↵
8. *Ibidem*, pág. 134.↵
9. *Ibidem*, pág. 151.↵
10. Seel, M., "Un paso al interior de la estética" (trad. Sebastián Pereira Restrepo), en Leyva, G. y C. Pereda (comps.), *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*, Barcelona, Atrophos, 2010, pág. 130. ↵
11. Seel, M., *Estética del aparecer…* , pág. 197.↵
12. *Ibidem,* pág. 240.↵
13. *Ibidem*, pág. 221.↵
14. *Ibidem,* pág. 38.↵
15. *Idem, El arte de dividir. El concepto de racionalidad estética* (trad. Claude Hary-Schaeffer), París, Armand Colin, 1993, pág. 76.↵
16. *Idem, Estética del aparecer…*, pág.112.↵
17. Jay, M.*, La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 138.↵
18. Seel, M., *Estética del aparecer…*, pág. 33.↵

El nudo indiscernible entre estética y política en la obra de Renciére

Maximiliano Correia

Introducción

Jacques Rancière nació en Argelia en 1940, en el seno de una familia de clase media. Su padre era funcionario del Estado francés, razón por la cual había sido trasladado al país africano para cumplir funciones burocráticas en las dependencias estatales en el marco de la administración colonial. Allí solo permaneció dos años, sin embargo en cada invocación que requiera realizar apreciaciones biográficas el filósofo destaca que la mayor parte de su infancia estuvo rodeada de objetos, libros e imágenes estrechamente ligadas a la Argelia colonial, remembranzas de la niñez que explican la sensibilidad para con algunos temas del orden de lo político; no obstante, nunca sintió un desarraigo o una inquietud que lo movilizara de forma nostálgica para volver a su lugar de origen, como ocurrió con Jacques Derrida o Louis Althusser, provenientes de familias que ya tenían un periodo de tiempo considerable viviendo en el país africano.

En el transcurso de su adolescencia en París comenzaron las primeras reflexiones en torno a su futuro académico-laboral. Rancière por esos años se debate entre historia, letras y también arqueología, campo de estudio que excluye rápidamente al asumir que la práctica arqueológica implicaba riesgos significativos, habitar y emprender expediciones a

lugares inhóspitos, lidiar con animales salvajes, etc. A los dieciocho años ingresó a la Escuela normal superior de París. Para ese entonces, por la década del 60, el predominio de la filosofía en el ámbito académico parisino lo detentaba el teórico marxista Luois Althusser, cuya presencia marcó ostensiblemente los lineamientos incipientes en la formación de Jacques Rancière. En este contexto Rancière se sumó a los seminarios de teoría marxista que dictataba Althusser, para luego formar parte del grupo de investigación que le dará cuerpo a la obra colectiva dirigida por aquel, *Para leer El capital*. El propósito subyacente consistía en colaborar con la reconstrucción de basamentos sólidos en el interior del PCF (Partido Comunista francés). La repercusión del libro en la escena pública llamó poderosamente la atención de Rancière en relación con la distancia entre la elaboración del texto y su impacto en los círculos académicos e intelectuales. Una de las particularidades del clima de estudio y discusión que destaca el filósofo es que en varias oportunidades se encontró dictando clases sobre *El capital* de Karl Marx sin haberlo leído. A medida que iba avanzado en los análisis, descubría los pliegues y los aspectos sustanciales de la obra marxiana.[1] En los albores del Mayo francés del 68,[2] Rancière todavía se encuentra imbuido por los postulados althusserianos. Desde el prisma de Althusser, la emergencia de los nuevos movimientos estudiantiles que aparecían en la escena política ocupando las calles de París no eran más que grupúsculos pequeño-burgueses, destellos volátiles movilizados por las circunstancias sin perspectiva de encausar un proceso revolucionario. No formaban parte del universo científico, sino que eran en cierta forma exponentes de mera ideología, por ende era necesario reeducarlos desde el ámbito de la ciencia que Althusser se arrogaba dominar. En el medio de las invectivas althusserianas, Rancière sostiene que el 68 fue el comienzo de un desmoronamiento teórico que evidenciaba la gestación de una crisis de las categorías con las

que se había trabajado hasta entonces. La convergencia de los obreros con los estudiantes, la llegada de los trabajadores a la Sorbona y los universitarios presentes en las entradas de las fábricas implicaron en Rancière un quiebre determinante para con todo su acervo teórico que, poco a poco, se iba resquebrajando al calor de los acontecimientos.

En el año 1968 Rancière ya era profesor en la Universidad de Vicennes, conocida también como París VIII. Siendo muy joven, comenzó a tener vínculos estrechos con muchos de sus estudiantes, entre los cuales había adeptos y militantes de dos corrientes políticas mayoritarias en el ámbito académico de la época. Parte de ellos se encontraban encolumnados en las filas de Partido Comunista, y otro grupo considerable respondía orgánicamente al frente maoísta de izquierda proletaria en el que Rancière participa fragmentariamente por un tiempo. Independientemente del protagonismo que supo conseguir el grupo en el transcurso de los años 60 y 70, su ideario, tanto como su proyecto, presentaba algunas distancias sustanciales con el estado de cosas de la realidad francesa. Más allá de lo infecundo en el plano político estricto, Rancière aprovechó la experiencia para suprimir ciertas barreras y reparticiones que se configuran mediante presupuestos que regulan el orden establecido. Ejerció la docencia intercambiando sus saberes con diferentes sectores obreros, gesto sustancial que posteriormente le permitió elaborar y trazar las líneas generales sobre un concepto transversal en toda su obra, el de la emancipación. Tanto los desplazamientos como los descentramientos que aparecen en su itinerario académico fueron los motivos centrales por los cuales el distanciamiento con Althusser se había tornado ineluctable. Las tesis del filósofo marxista, que oponía la ciencia a la ideología, para Rancière era una expresión reaccionaria que delimitaba desde el exterior los espacios asignados para cada sector del cuerpo social. La suma de las diferencias sustanciales con la teoría althusseriana de la

ideología motivó la escritura de su primer libro, *La lección de Althusser*, en el año 1974. En distintas oportunidades, Rancière aclaró que el espíritu del texto no era polemizar con su profesor, sino más bien explicitar la distancia y ratificar su disidencia. En simultáneo con estos virajes teóricos, desde 1973, Rancière estaba sumergido en una rigurosa investigación en el archivo obrero de París. A medida que avanzaba en la investigación, agudizaba sus críticas a los debates cerrados que se llevaban a cabo en los círculos marxistas tradicionales, en los cuales la conciencia de clase funcionaba como concepto indiscutible y principio rector de todo desarrollo. Durante los años de trabajo en el archivo, Rancière obtiene de una serie de fuentes de notable importancia los trabajos y testimonios de un personaje del siglo XIX que marcaría por siempre su pensamiento y desarrollo filosófico: Joseph Jacotot, intelectual francés exiliado que se dispuso en su periodo de ostracismo a enseñarle literatura a niños holandeses con los cuales no tenía ningún punto en común en términos idiomáticos. La recopilación de los ensayos pedagógicos de Jacotot junto con los archivos obreros llevaría a Rancière a publicar dos de sus obras axiales, *La noche de los proletarios*, en 1981, y *El maestro ignorante*, en 1987.

Cuando nos adentramos en las obras de Jacques Rancière podemos percatarnos de una voz que se escucha a lo lejos, cavilaciones que parecen advertirnos sobre las fisuras de los grandes andamiajes teóricos por las que se filtran inversiones y contralecturas, resistencias que suscitan una serie de descentramientos y dislocaciones. Jirones que refutan su ausencia en las bibliotecas solemnes en las que la tradición filosófica se suele arrogar la potestad rectora de clasificar, jerarquizar y determinar lo visible y su reverso. No se trata de una subestimación de las lecturas canónicas, sino de perforar y excavar en las notables tesituras que se han esgrimido en el terreno barroso de la historia, la cultura y el pensamiento.

En lo que respecta a la tradición obrera, Rancière se ha caracterizado por manifestar reparos y objeciones a determinadas tradiciones canonícas que se enmarcan dentro de un orden sacralizado, donde los discursos predominantes que sustentan las teorías ligadas al pensamiento obrero-revolucionario parecen estar constituidas por una lógica que exige un desarrollo del pensamiento obrero en el cual el ideario se fundamenta en una ciencia venida de afuera. Es decir, los que se encuentran bajo el dominio de la explotación vendiendo su fuerza de trabajo para poder subsistir están imposibilitados para elaborar modos de emancipación, de ser y de pensar, se limitan a los espacios que les han sido asignados desde el orden de la dominación. Estas son algunas las premisas que subvierte Jacques Rancière a lo largo de su carrera, particularmente en su obra de 1983, *El filósofo y sus pobres*.

Los textos mencionados hasta aquí constituyen el eje transversal de las tesituras del pensamiento político de Jacques Rancière. Es preciso mencionar, a modo de esclarecer, que para el filósofo la política y la estética son indiscernibles, por lo tanto, en este preludio biográfico, es necesario que nos adentremos en algunas reflexiones estéticas que forman parte de la producción filosófica de nuestro pensador. En ese sentido, es importante hacer una apreciación para evitar una mala lectura del itinerario filosófico de Rancière, en lo que concierne al pensamiento estético. No hay ningún giro ni viraje hacia a la estética, la política y la estética se reclaman mutuamente y se encuentran imbricados en el mismo campo de análisis, uno u otro ámbito no se pueden escindir. Durante las últimas décadas, Rancière ha escrito una serie de textos en este sentido, suprimiendo la independencia de los campos de estudio y articulando política y estética de un modo complejo e inseparable. Las obras que abordan minuciosamente estas cuestiones son *El reparto de lo sensible* (2000), *El malestar en la estética* (2004), *El espectador emancipado* (2008) y *El reparto de*

lo sensible (2014), entre otros.

Para finalizar este preludio biográfico, actualmente Rancière es profesor emérito de la Universidad de París VIII y conferencista invitado por distintas universidades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

El presente capítulo reconstruye brevemente los principales elementos conceptuales de la teoría estético-política de Rancière, poniendo el foco de atención en la configuración de la experiencia común de lo sensible. Detalla en tres apartados el modo en que esta teorización toma elementos de la tradición filosófica y, a la vez, piensa la constitución del problema al que se refiere en el marco de la cultura contemporánea. A partir de dicha reconstrucción, el texto indica un balance provisorio de los obstáculos y las potencialidades de la propuesta del filósofo francés.

La génesis filosófica del reparto sensible

La teoría estética y política de Jaques Rancière suscitó, particularmente en las últimas décadas, un notable interés en los círculos académicos, filosóficos y artísticos. La relevancia de sus textos se fundamenta en la vigencia de los análisis que podemos encontrar en *En los bordes de lo político* (1998), *El reparto de lo sensible* (2000), *El malestar en la estética* (2004) y *El espectador emancipado* (2008). Estos textos posibilitan elaborar un acercamiento a las reflexiones sobre la escena artístico-estética en el capitalismo.

Como es sabido, Rancière explicita la relevancia de las contradicciones y aporías que se presentan en el mundo del arte contemporáneo en todas sus expresiones, en lo que concierne a las reflexiones estéticas. Esto responde, en parte, a un intento de lo que se puede denominar una desmitificación del arte crítico de las décadas convulsionadas de los sesenta y setenta.

Para comprender de manera más rigurosa la concepción

estética de nuestro pensador, debemos abocarnos, en primer lugar, a comprender lo que denomina como régimen estético del arte. En palabras del autor: “La estética […] como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre la formas de experiencia sensible”.[3]

A lo largo de las obras mencionadas, Rancière acentúa y deja entrever la estela en la que convergen el arte y la política. Según su enfoque, la relación que se establece en el marco de ese juego entre estética y política es donde se distribuyen y redistribuyen los lugares y las identidades de lo visible y lo invisible, esto es lo que el filósofo denomina “el reparto de lo sensible”. La política supone una reorganización que define lo común en el interior de una comunidad, otorgarle visibilidad a lo que estaba oculto o desplazado para que irrumpan aquellos que eran concebidos como una muchedumbre ruidosa. En este acontecimiento, Rancière observa la apertura a la posibilidad del disenso:

> Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política.[4]

De esta forma, la ligazón que existe entre la estética y la política vislumbra las prácticas y las formas de la visibilidad del arte en la repartición de lo sensible. Por lo tanto, para Rancière el arte no goza ni reconstruye espacios autónomos,

sino que siempre está entrelazado en la asignación y distribución espacio-temporal que constituye la experiencia común.

Lo que podemos inferir a partir de las tesis propuestas por Rancière es que el arte es portador de una función específica, la de reconfigurar y posibilitar espacios nuevos en el reparto del mundo común. Por consiguiente, el arte no es político en tanto su contenido, sus enunciados o alusiones respecto a alguna situación particular de la vida en sociedad, sino que lo es en su forma de intervención en la división y reparto de lo sensible.

Veremos en lo que sigue cuánto de esta teoría se enlaza con la tradición filosófica y cuánto es una deuda con el análisis del arte contemporáneo en el marco de la cultura capitalista. Finalmente, analizaremos las dificultades y potencialidades de la propuesta de Rancière.

La política y la estética se reclaman mutuamente porque ambas, en términos de Rancière, se inscriben dentro de la misma lógica: la de suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Para comprender la relación estrecha entre ambos conceptos, el filósofo francés pondera algunos ejemplos históricos que expresan de manera cristalina la tensión discursiva que venimos desarrollando. Las líneas de continuidad que propone Rancière atraviesan sustancialmente la antigua Grecia, centrándose en la concepción platónica del arte y la política en cuanto a su carácter condicional que aparece en la obra *LaRepública* hasta alcanzar las reflexiones estéticas del "más antiguo programa sistemático del idealismo alemán" encarnado por Friedrich Schiller en su obra *Cartas sobre la educación estética del hombre*,[5] particularmente, deteniéndose en el análisis minucioso de la estatua Juno Ludovisi.[6]

En lo que respecta a la interpretación del prisma platónico, Rancière sostiene que

> Se lee a menudo en la célebre exclusión de los poetas la marca de una proscripción política del arte. Pero la política misma resulta excluida por el gesto platónico. La misma división de lo sensible les sustrae a los artesanos la escena política donde harían otra cosa distinta que su trabajo y a los poetas y actores la escena artística donde podrían encarnar una personalidad distinta a la suya. Teatro y asamblea son dos formas solidarias de una misma división de lo sensible, dos espacios de heterogeneidad que Platón debe repudiar al mismo tiempo para constituir su República como la vida orgánica de la comunidad.[7]

Por otra parte, la estatua romana con la que alegoriza Schiller viene a expresar aquella "apariencia libre" que no debe entenderse desde la concepción modernista de autonomía material de la obra, sino como ruptura con las formas ordinarias de la experiencia sensible. Según Rancière, lo que caracteriza a la estatua es la ociosidad o indiferencia, no está prescripta ni se ajusta a los criterios representativos como tampoco se circunscribe a elementos intrínsecos que expresarían una verdad que remite a lo divino. La estatua está inscripta en un régimen que la despoja de sus posibles elementos litúrgicos como también del trabajo escultórico que aspira a representar desde la convención una figura conveniente. A estas dos posibles formas de entender la estatua, nuestro autor las denomina de una forma particular; la primera descripción obedece a lo que define como régimen ético, y la segunda descripción remite al régimen representativo. Rancière considera que la estatua imaginaria de Schiller es una de las primeras formulaciones del régimen estético del arte:

> En este régimen, la estatua de Juno no deriva su condición de obra de arte de la conformidad de la obra del escultor con una idea adecuada de la divinidad o con los cánones de la representación. La deriva de su pertenencia a un *sensorium* específico. La propiedad de ser un objeto del arte no remite ahí a

> una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre lo modos de ser. Esto es lo que significa “estético”: la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. La estatua es una apariencia libre. Es una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por estas dualidades. Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.[8]

Desde la estética de Schiller, irrumpe un modo de concebir al arte en el que se define y se ubica en una configuración espacial que no se halla dentro de la división sensible del orden dominante. Rancière destaca que para el filósofo alemán la Revolución francesa produjo un efecto notable que se evidencia en el contenido de su obra: la libre apariencia objeta y desarticula el orden establecido y sus estructuras, la razón y la ley sobre la población, la forma que pretende controlar y modelar a la materia en su pasividad. Ante estas observaciones eruditas, Rancière postula que la irrupción del régimen estético del arte propone originalmente la disolución concreta de un *arte por el arte* y un arte supeditado a las lógicas de la política. La autonomía del arte alude a las concepciones y a las formas de lo que él denomina experiencia de lo sensible.

Los problemas del reparto en la escena del arte contemporáneo

A más de dos siglos de la obra schilleriana, los problemas en torno al arte siguen vigentes, particularmente en lo que respecta al arte crítico contemporáneo, inserto en el actual capitalismo imperante en todo el mundo, al cual cada vez se hace más difícil encontrarle fisuras o puntos de superación. Rancière parte de la idea de que el arte crítico, a lo largo de

todo el siglo XX, aspiró a concientizar sobre los efectos aniquiladores del sistema de producción capitalista que lleva a cabo y ejerce mediante diversas formas de dominación. Sin embargo, a pesar de las grandes aspiraciones que suscitaron todo tipo de proyectos e invenciones artísticas, en el arte crítico anidan una serie de paradojas y problemas que merecen ser reflexionados.

En su libro *El espectador emancipado,* Rancière analiza minuciosamente ciertos aspectos del pensamiento crítico en el campo artístico. Lo que nos interesa aquí particularmente es mencionar que, en la reflexión pertinente a estos temas, el autor no se limita a manifestar una visión escéptica con respecto a la potencialidad del arte como herramienta de denuncia mediante sus intervenciones, sino que pretende acentuar ciertas aporías inherentes que se presentan en la actualidad como reversos de su propósito.

De esa forma sostiene:

> Los conceptos y procedimientos de la tradición crítica no están para nada en desuso. Todavía funciona muy bien, incluso en el discurso de aquellos que declaran su caducidad. Pero su uso presente testimonia una total inversión de su orientación y de sus supuestos fines. De modo que es necesario tomar en cuenta la persistencia de un modelo de interpretación y la inversión de su sentido si queremos emprender una verdadera crítica de la crítica.[9]

Rancière sostiene que, actualmente, los grandes eventos, festivales, bienales y exposiciones de obras de arte forman parte de lo que denomina una reflexión global sobre el estado del mundo. Las diversas muestras que contienen una miscelánea de folletos, consignas y propaganda revolucionaria junto con los diseños estereotipados de la estética juvenil se enmarcan en una lógica binaria en el momento de intervenir.

[10] La premisa se funda en que el común denominador de la sociedad encuentra imposibilitada su capacidad de visualizar el avance incesante y la proliferación mercantil indiscriminada.

En paralelo, y de modo paradójico, la imposibilidad también se presenta en las formas de llevar a cabo protestas o manifestaciones en las cuales todos los elementos que son utilizados para dar cuenta de la posición crítica también se encuentran inscriptos dentro del mundo mercantil. Rancière toma dos ejemplos concretos para ilustrar las contradicciones y conflictos mencionados. El primero se centra en los fotomontajes que expuso la artista Martha Rosler durante la guerra de Vietnam: allí, denunciaba el avance bélico imperialista de Estados Unidos que había detrás de la vida armoniosa y pudiente que ostentaba la sociedad de consumo, mientras que en el segundo ejemplo se centra en la muestra de imágenes de la fotógrafa Josephine Meckseper en 2006, en la que se mostraba la indistinción existente entre el mundo mercantil y las acciones de resistencia.

> Se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia. Hay una dialéctica inherente a la denuncia del paradigma crítico: esta no nos manifiesta su agotamiento sino para reproducir su mecanismo, a riesgo de transformar la ignorancia de la realidad o la negación de la miseria en ignorancia del hecho de que la realidad y la miseria han desaparecido, de transformar el deseo de ignorar aquello que torna culpable en deseo de ignorar que no hay de qué sentirse culpable.[11]

De este modo, lo que nos propone Rancière, con cierta agudeza capciosa, es tomar distancia de los contenidos canónicos que constituyen la tradición crítica, sin caer en complacencias que afirman con absoluta pasividad el orden

dominante. Lo que introduce el autor como perspectiva posible es pensar el arte crítico como la manifestación de la reproducción clásica sujeta a las tesis de la filosofía de la historia, las cuales expresan que el advenimiento de una etapa superior es inexorable. El problema radica en que el afán emancipador ha sido debilitado frente a la incapacidad manifiesta del arte crítico para generar una conciencia colectiva movilizadora capaz de promover un cambio estructural.

El modo en que la teoría de Rancière presenta completamente imbricados los dominios de lo estético y lo político, al tiempo que presenta un conjunto de problemas que desafían al pensamiento contemporáneo (como la ya mencionada dificultad en la trascendencia política de la experiencia estética o la imposibilidad de capitalizar el impacto transformador de lo político que puede desplegarse desde el reparto de lo sensible), se muestra fértil en la apertura de interrogantes que nos obligan a revisar nuevamente el dominio de la filosofía práctica y de su vínculo con la vida concreta de nuestras sociedades. Muchas de las categorías de este filósofo francés, que hemos ido retomando, señalan la necesidad de pensar un dominio político *encarnado*, atravesado por una experiencia estética que lo constituye de manera inmanente.

La dimensión indiscernible de lo estético y lo político, para Rancière, exige repensar la concepción y la práctica del arte crítico, no para apostar a una posible disolución adjudicándole una existencia inane o entendiéndolo como una experiencia político-cultural que nos remite a un tiempo en el que las condiciones de posibilidad de promover un cambio estructural fueron obturadas por los embates y reconfiguraciones del sistema de dominación imperante.

Actualmente para el autor el arte crítico se encuentra adormecido por encontrarse enmarcado dentro de la temporalidad que delimita el funcionamiento regular del orden

global. Por eso, cuando utilizamos la palabra “tiempo”, en lo que concierne a las reflexiones de la obra de Rancière, no hacemos un uso azaroso del concepto sino que asumimos la necesidad de pensar rupturas que posibiliten una reapropiación de la temporalidad capaz de superar lo que el filósofo denomina principio de imposibilidad, instrumento que mutila y agota la potencialidad de las diversas acciones que convergen en un propósito emancipatorio, siempre visto por quienes deben detenerlo como frágil, efímero e ilusorio. Las interrupciones que conllevan a las suspensiones de las coordenadas normales de sensorialidad deben hacer de ese tiempo escandido el acontecimiento que dé lugar a crear nuevas formas de subjetividad, mutaciones y reconfiguraciones que se entrelazan entre lo decible, lo visible y lo pensable.

El mundo del trabajo y la confiscación de la experiencia estética

Aquí intentamos ahondar detenidamente en algunas líneas de continuidad de la teoría estético-política del filósofo francés Jacques Rancière. Particularmente haciendo mayor hincapié en la reflexiones más destacadas por el pensador en lo que concierne a las líneas de continuidad existentes y siempre problemáticas, en torno a las jerarquías que se establecen en diferentes configuraciones epocales, respecto de las capacidades de los sujetos y las disputas por formar parte de la experiencia común en sus respectivos contextos históricos.

Rancière reivindica los desdoblamientos de aquellos que, de manera imperceptible, asumen el despojo de una identidad, enfrentando a las categorías que los envuelven a partir de coacciones externas. Los artesanos en *La República* de Platón, los proletarios de Marx, los obreros de Althusser, conscientes de los mecanismos de dominación y los consumos culturales de las clases bajas de Bourdieu. Por lo tanto, para Rancière, las implicancias estéticas no se escinden en una esfera distante de

la política, más bien constituyen parte de lo político, a este concepto, definido por él como:

> El encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el del gobierno. Este consiste en organizar la reunión de los hombres en comunidad y su consentimiento, y descansa en la distribución jerárquica de funciones. El segundo es el de la igualdad. Este consiste en el juego de prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla. El nombre más apropiado para designar este juego es emancipación.[12]

En todas sus elaboraciones teóricas aparece una insospechable persistencia en mantener presente un conjunto de elementos entrelazados entre sí. La suspensión de las coordenadas sensibles de la experiencia supone una bisagra en la repartición de los cuerpos capaces de construir y ocupar nuevos lugares que supriman la asignación de funciones, presupuestos jerárquicos con el fin de designar quién trabaja y quién piensa, quién gobierna y quién es gobernado, quién puede conmoverse con una obra y también quién puede crearla. Rancière funciona como un hacedor de herramientas que nos permiten pensar en la posibilidad de la claudicación de todo tipo de positividad entreverada en un orden temporal que, entiéndelo como artilugio de delimitación, obtura el disenso y el conflicto que se inicia con la pregunta por la igualdad de los sin parte. Borrar fronteras y abdicar la ignorancia, modestos movimientos que se gestan en la desidentificación de los invisibles, dispuestos a formar parte de una experiencia común.

La noche proletaria no es una metáfora

Rancière, en su obra *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*,[13] de 1981, da cuenta de una inquietud embrionaria que se ve reflejada en la minuciosidad erudita y la

precisión con la que somete a análisis los archivos conservados que atestiguan diversas formas de emancipación obrera entre las primeras décadas y mediados de siglo XIX. Aquí la política y la estética se reclaman mutuamente. Lo que aparece son folletos, diarios, estatutos, poemas e intercambios epistolares. Todas estas formas de intercambio ponen de manifiesto un propósito nítido y rupturista: apropiarse de lenguajes, prácticas, modos de ver y sentir que les habían sido negados de acuerdo a su condición impuesta, hombres y mujeres destinados a hacer de su cuerpo un elemento más de la máquina servil de la producción.

El hecho de sustraerse del tiempo escandido, tanto del trabajo como del descanso, implicaba una revolución estética capaz de alterar el régimen en el cual el reparto de lo sensible se desarticula ante la nueva poética plebeya que rehúye a las limitaciones del salario y a la determinación de sus actividades.

Víctor Hugo, el prolífico escritor, supo explicitar con claridad las fronteras del desdoblamiento obrero que no podían ser subvertidas, jerarquías definidas por una verticalidad impermeable.

> Así Víctor Hugo, animando a su manera los comienzos poéticos del niño de los jeroglíficos, se vuelve obrero sastre: “Hay en vuestros bellos versos, más que bellos versos; hay un alma fuerte, un corazón elevado, un espíritu noble y robusto. En vuestro libro, hay un porvenir. Continúa; sé siempre lo que eres, poeta y obrero, es decir, pensador y trabajador”. Un gran poeta no regatea; y no están de más esos versos […] poesía obrera para acreditar el honesto consejo de permanecer en su lugar fingiendo creer que ese lugar puede desdoblarse. Desgraciadamente la experiencia enseña a los que no leyeron *LaRepública* que justamente no es posible ser al mismo tiempo poeta y obrero, pensador y trabajador.[14]

Lo que parece una metáfora de la nocturnidad no es más

que el modo de describir prácticas posibles al margen de las prosaicas leyes de la historia. El desapego de los cuerpos, resquicios que son inapreciables por su importancia y pequeñez. Acción sinérgica que objeta el correlato lineal en el que un grupo de individuos rehúye a reconocerse en el espejo que se erige sobre los axiomas sesgados de un mundo desencantado. La noche deja de representar esas horas de sosiego provisorio que prescribe el reposo de brazos cansados. Es la suspensión del tiempo donde el ocio no se subsume a la *ascesis* impartida que se condensa en el esquema rígido de la vida productiva. La noche de los proletarios retrata la búsqueda de una nueva existencia.

El acontecimiento estético del habla

Rancière esgrime que la política no se reduce ni se circunscribe al mero ejercicio del poder y las disputas inherentes que se desarrollan en su interior: “Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común de sujetos reconocidos como sujetos capaces de designar y de argumentar sobre ellos”.[15]

La cuestión se dirime en establecer quién asume la posesión y uso de la palabra, y quién posee solo la voz. Entonces, la política irrumpe en el momento preciso en el que aquellos que carecen de voz se reapropian del tiempo confiscado, sujetos que inauguran una nueva repartición en la cual los enunciados que emiten borran las fronteras asignadas. Distribución y redistribución de los lugares e identidades, virajes que anulan el curso normal donde lo invisible comienza a demudar hacia el plano visible. Estos movimientos desestructurantes son lo que nuestro pensador llama “el reparto de lo sensible”.

La confluencia entre la política y la estética se da no precisamente porque la política se apropia de elementos

artísticos o las obras de arte dan cuenta de ciertas connotaciones políticas, sino por propiciar reconfiguraciones de espacios delimitados, tiempo escandido, sujetos determinados y objetos representativos. De algún modo lo que el autor nos intenta decir es que el régimen estético del arte que nos propone, en el cual el maridaje entre política y estética resulta indisoluble, no se basa en esquemáticos modos de hacer sino en diversos modos de ser.

En lo que concierne al plano estético de los acontecimientos del habla, Rancière sostiene que

> Llamo acontecimiento del habla a la captación de los cuerpos hablantes mediante palabras que los arrancan de su lugar, que trastornan el orden mismo que colocaba a los cuerpos en su lugar e instituía así la concordancia de las palabras con los estados de los cuerpos. El acontecimiento del habla es la lógica del rasgo igualitario, de la igualdad en última instancia de los seres hablantes, que viene a disociar el orden de las nominaciones por el cual cada uno tiene asignado un lugar o, en términos platónicos, su propia tarea.[16]

A lo largo de sus obras e intervenciones en los debates contemporáneos sobre diversos fenómenos sociales, Rancière asume una actitud lúdica y desafiante que exige la necesidad de pensar el quehacer filosófico desde un ángulo poco habitado. Una epistemología que presupone la igualdad de las inteligencias. Escéptico ante los fundamentos teleológicos como también al fin de la historia, el pensador francés nos interpela desde una óptica descentrada que se resiste a ser excluyente al no caer en apotegmas que se consagran en sentencias irreversibles. Rancière acecha en los pliegues de la historia donde convergen distintas tradiciones filosóficas, que intenta penetrar de manera capciosa. Ante la dificultad que nos presenta el estado del mundo actual, adentrarse en su obra

implica de algún modo hacer de la lectura una suspensión de las coordenadas que posibiliten rupturas con el acervo canónico que nos atraviesa de manera inevitable.

Lo que anida en estas inacabadas reflexiones es la intensidad de un discurso vivo que se abstiene al sometimiento de los clivajes académicos, sin caer en dicotomías simplistas que se debaten entre la ciencia liberadora y la exaltación de las culturas forjadas al margen de los apóstoles ilustrados. De lo que nos habla el autor es de emprender la tarea de potenciar nuevas subjetividades que escapen y se impongan por fuera del determinismo, del tiempo del trabajo, de las nominaciones inamovibles y de las jerarquías que ordenan lo que es y ha sido básicamente injusto en tanto confiscación de los cuerpos y de los lugares que ocupan.

Democracia, estética, política y emancipación

La noción de democracia en el pensamiento de Rancière resulta aporética y forma parte de una reflexión incesante que suscita debates y problematizaciones, nunca anacrónica y mucho menos escindida de lo que podemos entender como política estética. En lo que respecta a la democracia, existe un abordaje tradicional que parece tener serias dificultades para salir de determinadas instauraciones del discurso, que a lo largo del tiempo ha sido delimitado y neutralizado por especialistas en el asunto. Resulta paradójico, debido a que en una especialización en un tema que sugiere como premisa mayor la categoría de igualdad las posibilidades de pensar la democracia desde una óptica radical se ven obturadas por una determinada consagración del uso de la palabra a unos pocos que administran el concepto, expulsando al margen pasivo a un resto que asume su imagen reflejada en el espejo que ofrece el orden positivo de la historia, la filosofía y la política.

Rancière sostiene que

> La enfermedad de la democracia sería la diferencia entre lo que su nombre anuncia, el poder del pueblo y una oligarquía estatal separada, cómplice de la oligarquía económica. A partir de este punto están aquellos que detestan la separación entre el pueblo y sus representantes y exigen una restauración del vínculo destruido, a su vez denunciando los intereses individuales de los ciudadanos sumidos en una lógica consumista y separados de los asuntos de la colectividad. También están los que dicen que el problema en verdad es el funcionamiento normal del sistema, la apariencia del poder del pueblo que encubre la dominación de clase. Estas dos posturas son cómplices, entre estos apologistas se ve un intento de diferenciar la democracia de gobierno representativo. El primer problema es presuponer que el pueblo existe antes de su representación. Pero un pueblo político no preexiste a las instituciones y a las prácticas que pondrían el poder en acción, de hecho un pueblo político existe a partir de estas instituciones y estas prácticas. Un pueblo es el resultado y no el origen de un proceso constituyente, así el gobierno representativo no gobierna a un pueblo existente sino que produce un tipo de pueblo.[17]

La noción de pueblo se encuentra entreverada junto al problema que suscita el intento de totalizar el concepto. La dificultad subyace ante la distinción existente que recae bajo los presupuestos formales a la hora de pensar un gobierno democrático. La democracia radical del pueblo encarna y hace ejercicio de su poder prescindiendo de todo tipo de representación, los pueblos no necesariamente deben ungir a representantes parlamentarios y ejecutivos. El pueblo democrático es una apertura que potencia la capacidad colectiva de todos independientemente de las cualidades definidas para llevar a cabo el ejercicio del poder.

Rancière considera que la democracia, en el marco de la reflexión actual, se encuentra distanciada de sí misma, apartada de su gestación originaria. En cuanto a la filosofía, según nuestro pensador, siempre se ha mantenido ocupada por

el reparto y las fronteras de los modos discursivos, acentuando la importancia de la legitimación de los pretendientes de tal o cual uso de la palabra. Esta cuestión nos conduce directamente al terreno de lo político, particularmente deteniéndonos en el concepto de comunidad. La relación existente entre el poder común y una determinada distribución de los cuerpos en lugares y funciones. Dentro del plano estético, es importante demorarnos en un momento inflexivo que aparece asiduamente en las reflexiones del filósofo, en las que se puede anudar una notable solidaridad entre democracia representativa y arte representativo. La representación política se caracteriza por la existencia de un grupo social particular en ejercicio del poder, con el cual encarna la representación de los intereses generales de la sociedad; el arte representativo introduce una serie de reglas a las leyes de la sensibilidad adecuando y moldeando las emociones a las perfecciones del arte. Dichas leyes establecían un reparto que se circunscribía a la celebración de determinadas dignidades, tanto de formas como de temas. La distribución que se ponía en funcionamiento era ejecutada mediante un reparto de lo sensible, ubicaba a los artistas en un lugar diferenciado y separaba a todos aquellos que no formaban parte del mundo de arte. En este sentido, siguiendo los pasos de Rancière, el surgimiento del romanticismo en el siglo XIX inaugura el desmoronamiento del reino mimético y la deconstrucción del antiguo canon de las artes poéticas. El romanticismo implica la disolución de los géneros y de las artes poéticas, emerge y se configura un terreno de producción en torno a una poética generalizada que multiplica todo tipo de procedimientos singulares en los cuales un determinado discurso puede narrar su relación con la verdad. Al respecto, Rancière sostiene que

> Esto mismo puede expresarse a partir de la oposición platónica entre mimesis y diégesis. La revolución romántica es la

> desvalorización de la mimesis, el privilegio de la diégesis que, en la forma de la novela especialmente, destrona o absorbe la mimesis. Para Platón, como es sabido, la diégesis en la que el poeta habla por sí mismo o aparece como el que hace hablar a un personaje es menos engañosa que la mimesis. Pero la mimesis no es tan solo el modo engañoso de la representación poética, sino que también es el modo excesivo del habla democrática de los hablantes del lugar que dan voz al pueblo imitando la gran retórica.[18]

De lo que podemos dar cuenta aquí es de la forma en la que se lleva a cabo una reapropiación del habla de otro y propicia un acontecimiento. La aparición de la diégesis converge en una trama tan política como poética. La diégesis señala el lugar originario de las voces, visibiliza la manera de ser de sus cuerpos, sus lugares, desplaza la mimesis errática del pueblo en la voz de su verdad. Rancière se posiciona como un filósofo que urde en el revés de la trama. Trata de ubicar el espacio de indeterminación en el que cualquiera pueda lograr la emancipación mediante determinados elementos sensoriales e intelectuales. En esta línea, y a modo de recapitulación, sostenemos que las tesis del filósofo se sustentan en que la asignación previa de lugares, funciones y cuerpos se vea resquebrajada. En segundo lugar, en la afirmación de la capacidad de cualquiera para pensar, hablar y abordar temáticas que, vistas desde una estratificación de intelectos, no correspondería y, por último, en la igualdad como principio rector en tanto despliegue y multiplicación, incluso la identidad de los contrarios que pone de manifiesto el régimen estético del arte. En este sentido Rancière, en su libro *La palabra muda,* da cuenta de lo mencionado, explicando que

> El romanticismo entonces no es el principio de una poética nueva. Es la entrada de la poesía y el arte en la era de la disolución. El principio de esta disolución es la incompatibilidad

> de los dos principios organizadores de la poética antirrepresentativa, el que hace de la poesía un modo propio del lenguaje y del pensamiento y el que decreta la indiferencia de la forma con respecto al tema representado.[19]

Rancière es uno de los pocos filósofos abocados a los estudios estéticos que acentúa la importancia del romanticismo como quiebre que auspicia una revolución estética, al igual que el modernismo o las vanguardias. La revolución estética implica la claudicación de un arte que podríamos llamar definido, en tanto conjunto de formas de hacer enmarcadas en un modo sistematizable ordenado mediante reglas estrictas. Es decir, es el ocaso de un arte que se consagraba por la dignidad de sus temas, una concepción jerárquica del arte. Ante este régimen del arte, lo que trae consigo la revolución estética es la posibilidad y la apertura a que todo sea materia artística, suprimiendo la reglamentación de acuerdo a los temas que aborda.

Lo entreverado e indisoluble de la política y la estética es siempre una distancia que se ejerce en el interior de un régimen de indistinción. En los trabajos de Rancière, la política se corre de una cosmovisión purista que persiste en realizar las separaciones entre lo público, lo privado, lo político y lo social. La política es, precisamente, la acción que suprime las fronteras entre lo común y lo privado, lo político de lo apolítico, etc. Entonces la política no aparece solo para exaltar antagonismos frente a un particular orden de dominación, sino en la propia indeterminación del trazado que entrelaza lo doméstico, lo social, lo público y lo privado. Lo mismo encontramos en los diferentes regímenes de identificación del arte. Al respecto, Rancière sostiene que

> El orden representativo funciona a partir de un modelo de distribución clara de los papeles y de repartición jerárquica de las

> partes (privilegiando la acción y lo narrativo sobre la vida y los descriptivo, separación y jerarquización de los regímenes de expresión, etcétera). El régimen estético del arte funciona, por su parte, sobre la base de un principio igualitario. Pero en una igualdad que se multiplica constantemente: por un lado es la abolición simple de las jerarquías representativas; por el otro es un estatuto de excepción de la experiencia estética que suspende las condiciones mismas de la dominación sensible.[20]

A partir de estos ejemplos intentamos fundamentar el carácter indisociable de la estética y la política. Podemos decir que a lo largo de las reflexiones rancierianas nos encontramos con la persistencia de un intento de rechazar las reparticiones establecidas que dividen tajantemente la política de lo social, como también el arte del comercio. Son concepciones que nos conducen ineluctablemente a una inversión que deshace y desarticula el purismo de un prisma de la separación, lo unilineal del tiempo. Poner bajo la luz el núcleo común de las formas del arte, concibiéndolas opuestas por su pertenencia a momentos epocales distintos, y así también visibilizar la lógica de opuestos que atraviesa la política y la democracia, para poder demostrar que ambas no rehúyen a los modos de descripción dominante que, al fin y al cabo, obedecen a gestos condescendientes o funcionales a la maquinaria que detenta la dominación de los campos abordados. Todo lo concerniente a estos pensamientos que constituyen las tesis centrales del filósofo francés se configura como un hilo conductor que puede llevarnos dentro del itinerario teórico, desde *La noche de los proletarios* a *Elespectador emancipado* o a *El malestar en la estética*.

Lo que se introduce a modo de nuevas categorías para pensar la política y la estética podríamos definirlo como determinadas variables de los aspectos sensibles que promueven mutaciones de índole discursiva a lo largo del tiempo. Rancière nos dice que no se trata precisamente de una

oposición entre sensibilidad, inteligibilidad y racionalidad, debido a que toda racionalidad no es otra cosa que una racionalización de lo percibido por cualquiera. Nos referimos siempre a una distribución y redistribución estética que no se limita solamente al campo de la sensibilidad, en tanto al modo en que se nombra y racionaliza un fenómeno. En esta línea, lo que Rancière denomina "reparto de lo sensible" es la articulación entre diferentes cosas que pueden ser percibidas, nombradas y pensadas. Debemos comprender como una resistencia ante los esfuerzos de las concepciones dominantes para reafirmar un estado de cosas a los individuos que piensan racionalmente dicho estado, y a otros que son atravesados afectivamente. Lo que vemos es una tensión política, en la que se pone en disputa el choque de fuerzas; la cuestión irreductible para nuestro pensador es que donde hay reacciones afectivas las hay también racionales. De todo lo mencionado emerge la necesidad de que la política y la estética confluyan en una reflexión conjunta, dejando de lado un orden particular que obedecía a una estructuración jerárquica del mundo en general, en la cual la separación que se ejerce consistía en dividir a los hombres por sensibilidad e inteligencia. Por último, el presupuesto central que propone Rancière es el de concebir la estética como inflexión que exalta la igualdad y la capacidad sensible de cualquier ser humano. En este sentido, la siguiente cita sintetiza lo mencionado en estos párrafos de manera más nítida.

> La igualdad solo se inscribe en la máquina social a través del disenso. El disenso no es solamente la querella, es distancia en la configuración misma de los datos sensibles, disociación inserta entre los modos de ser y los modos de hacer, de ver y de decir. La igualdad es tanto principio último de todo orden social y gubernamental como causa excluida de su funcionamiento "normal". No reside ni en un sistema de formas constitucionales ni en un estado de las costumbres de la sociedad, ni en la

enseñanza uniforme de los niños de la república ni en la disponibilidad de los productos a buen precio en las ofertas de todos los supermercados. La igualdad es fundamental y ausente, actual e intempestiva, siempre remite a la iniciativa de individuos y grupos que, a contracorriente del curso ordinario de las cosas, asumen el riesgo de verificarla, inventando formas individuales o colectivas para su verificación.[21]

Consideraciones finales

Lo que nos propone el pensador francés son pequeños gestos, movimientos imperceptibles e irrupciones intempestivas que escapan a los presupuestos de todo el andamiaje y armazón teórico que constituye el bagaje crítico, desde la filosofía, la historia, el arte y la política. Rancière derrumba muros y desdibuja las fronteras y los límites que se desprenden de una taxonomía confiscatoria y neutralizante, tanto de las capacidades, los gustos, los lugares, las funciones y hasta el propio lenguaje adjudicado a determinados cuerpos. El presupuesto de igualdad que atraviesa toda su obra rechaza y resiste las jerarquías entre quienes se arrogan el saber y una verificación radical que ostenta poner de manifiesto la disputa y las tensiones que anidan en lo circundante a los asuntos comunes, rechazando así todo tipo de actividad específica como anulación de las posibilidades de cualquiera que quedan relegadas ante las costumbres y lógicas anti-igualitarias que tienen como objetivo último realizar el reparto excluyente de las voces y las sensibilidades.

El presupuesto de igualdad que esgrime Rancière no se concibe como un anhelo o una aspiración, sino que es el fundamento iniciático que sustenta toda práctica. En segundo lugar, la igualdad no emerge con filípicas y acciones en las que se enarbolan y se totaliza el poder colectivo, es una potencialidad innata en cualquiera. La emancipación desnuda y pone en evidencia la igualdad formal para con la desigualdad

real. La igualdad se funde en un tipo de sensibilidad que abarca un conjunto de modos de hacer, sentir, hablar y ver. Gestos y acciones que derriban la preeminencia de determinadas concepciones edificantes que hacen de la percepción del mundo algo unívoco e inamovible. Suprimir barreras que parecen infranqueables es parte de un desafío en pos de materializar las tesituras de Rancière y comprender que la dominación no se limita de manera simplificada a un sistema económico desigual, sino que es necesario dimensionar su alcance como régimen de lo decible, lo visible y lo pensable.

La alteración del paisaje común como nueva distribución y aparición de los sin parte es el nudo político que Rancière propone, la manifestación que refuta los límites del orden regular y aflora como multiplicador universal de las capacidades de cualquiera.

Bibliografía del autor

RANCIÈRE, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

—. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.

—. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

—. *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del estante, 2005.

—. *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

—. *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006.

—. *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006.

—. *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.

—. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.

—. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la*

literatura, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

—. *La noche de los proletarios*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

—. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

—. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder, 2011.

—. *Momentos políticos*, Madrid, Clave Intelectual, 2011.

—. *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.

—. *Béla Tarr, el tiempo del después,* Madrid, Shangrila Textos Aparte, 2013.

—. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2013.

—. *La lección de Althusser*, Santiago, LOM Ediciones, 2013.

—. *Mallarmé. La política de la sirena*, Santiago, LOM Ediciones, 2015.

—. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna,* Madrid, Casus Belli, 2015.

RANCIÈRE, J.*et al.*, *Democracia en suspenso*, Madrid, Casus Belli, 2010.

Bibliografía sobre el autor

ARCOS PALMA, R., “Estética y política en Jacques Rancière”, *Memorias del Encuentro Estéticas Contemporáneas*, La Paz, Fundación Simón I. Patiño, Universidad Mayor de San Andrés, 2009.

CERLETTI, A., “La política del Maestro Ignorante: la lección de Rancière”, *Revista Educ. Soc.*, Vol. 24, N.º 82, abril 2003, págs. 299-308. Disponible en http://www.cedes.unicamp.br.

CONTURSI, A., “Jacques Rancière: arte, política y pedagogía. Filosofía de una emancipación en lo sensible”, *Revista Boletín de Arte*, año 15, Vol. 15, 2015, págs. 36-43.

GAMBAROTTA, E., “Estetización y democratización: Benjamin, Rancière y la dialéctica de lo político”, en Gambarotta, Emiliano, M. Plot y T. Borovinsky (orgs.), *Estética, política, dialéctica: el debate contemporáneo*, págs. 57-78, Buenos Aires,

Prometeo, 2015.

Martínez Olguín, J., “Entre la (filosofía) crítica y la (filosofía de la) emancipación: el problema del orden social en el pensamiento de J. Rancière”, *Entramados y perspectivas. Revista de la Carrera de Sociología*, Vol. 3, Buenos Aires, 2013.

---

1. Cabe destacar que la experiencia colectiva de profundizar en los estudios del marxismo fue un acontecimiento notable que significó un punto de inflexión en la tradición intelectual de la izquierda francesa, debido a que hasta ese entonces no existía ningún grupo de estudio similar a la Escuela de Frankfurt en Alemania o a otros grupos abocados al estudio de Marx como también los había en Italia. Esta experiencia fue concebida como una especie de manifiesto que inauguraba una vinculación con los movimientos tercermundistas de liberación que comenzaban a aparecer de forma embrionaria. Las reflexiones del grupo irrumpen para redescubrir a un nuevo Marx, escindido de la ortodoxia de la Unión Soviética.
2. Mayo francés: se conoce de este modo a la irrupción de protestas masivas en las cuales confluyeron trabajadores y universitarios, logrando de ese modo la huelga general más grande de la historia de Francia.
3. Rancière, J., *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, pág. 25.
4. *Idem*, *El espectador emancipado,* Buenos Aires, Manantial, 2010, pág. 34.
5. Obra teórica del pensador alemán Friedrich Schiller escrita en 1795. El escrito reúne 27 cartas. Schiller esboza una serie de ideas con el fin de suprimir la contradicción entre la facultad sensible y racional de los hombres.
6. Para Friedrich Schiller la cabeza de mármol realizada en el siglo I d. C. es la expresión genuina que encarna la promesa de una comunidad libre.
7. Rancière, J., *El malestar en la estética*…, pág. 36.
8. *Ibidem*, pág. 40.
9. *Idem*, *El espectador emancipado*…, pág. 30.
10. Ver muestra fotográfica de la artista alemana Josephine Meckseper instalada en Nueva York durante el año 2006, como también el fotomontaje *Bringing the war home: Ballons* realizado entre 1967-1972 durante la guerra de Vietnam.
11. Rancière, J., *op. cit.*, pág. 34.
12. *Idem*, *Política, policía y democracia*, Chile, LOM Ediciones, 2006, pág. 17.
13. Trabajo de archivo realizado por Rancière en el archivo obrero de París, en el cual recupera intercambios epistolares de decenas de obreros y obreras de las primeras décadas de siglo XIX. Lo que anida en este trabajo son una serie de interrogaciones y problematizaciones concernientes a la delimitación y preservación de los roles y funciones tanto asignadas como definidas con el fin de preservar al resguardo de la mirada sociológica la condición proletaria inalterable de aquellos obreros que decidieron desidentificarse y suprimir los presupuestos que los sujetaban estrictamente al mundo del trabajo.
14. Rancière, J., *La noche de los proletarios*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2017, pág. 41.
15. *Idem*, *El malestar en la estética*…, pág. 39.
16. *Idem*, *El tiempo de la igualdad,* Barcelona, Herder, 2011, pág. 39.
17. *Idem*, “Repensar la democracia”, Conferencia *Por un cambio de mundo*,

Ciudad de México, Universidad Iberoamericana de México, septiembre de 2017. ↵
18. *Idem*, *El tiempo de la igualdad,* Barcelona, España, Herder, 2011, pág. 42. ↵
19. *Idem*, *La palabra muda*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pág. 95. ↵
20. *Ibidem*, pág. 226. ↵
21. *Idem*, “Sobre el maestro ignorante”, Revista virtual *Multitudes*, noviembre de 2004. ↵

Gilles Deleuze: las artes y la filosofía, una alianza activa del pensamiento

Juan Pablo Sosa

Introducción

Gilles Deleuze es un filósofo francés nacido en París el 18 de enero de 1925. Entre 1944 y 1948 cursa los estudios universitarios de filosofía en La Sorbonne, donde conoce a Michel Butor, Michel Tournier, Francois Châtelet, Jean Hippolyte, Maurice de Condillac y quien será su director de tesis, Georges Canguilhem. En 1953 publica su primer libro, *Empirismo y subjetividad*, sobre la filosofía de David Hume. En 1962 publica *Nietzsche y la filosofía*, y en ese mismo año conoce a Michael Foucault que por entonces es director de Filosofía en Clermont-Ferrand. Entre 1963 y 1968 publica *La filosofía de Kant, Proust y los signos, Nietzsche, El bergsonismo, Presentación de Sacher-Massoch* y *Spinoza y el problema de la expresión*, uno cada año. En 1969 ocupa el cargo de profesor de Filosofía en la Universidad de Vincennes (París VIII), publica *Lógica del sentido* y *Diferencia y repetición*. Ese mismo año conoce a Félix Guattari, con quien publicará en 1972 *El anti-Edipo. Capit alismo y esquizofrenia.* En 1975 publica *Kafka, por una literatura menor* también junto a Félix Guattari. En 1976, en colaboración con Claire Parnet, surge *Diálogos.* En 1979, producto de un trabajo conjunto con el director de cine y dramaturgo Carmelo Bene, aparece el libro *Superposiciones*. En 1980 publica junto a Guattari *Mil mesetas*, el segundo tomo de *Capitalismo y*

esquizofrenia. Al año siguiente, en 1981, se publica un estudio sobre pintura, *Bacon: lógica de la sensación*. En 1983 y 1985 publica sus estudios sobre cine, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo,* respectivamente; en 1984 muere su amigo Michael Foucault. Al año siguiente publica el libro *Foucault,* sobre la obra del filósofo. En el año 1987 se retira de la docencia universitaria, y filma una entrevista con Claire Parnet que se titula *El abecedario de Gilles Deleuze* (Deleuze pone como condición que sea editada únicamente después de su muerte). También ese mismo año funda junto a Guattari la revista *Chimères*. En 1988 publica *El pliegue: Leibniz y el barroco* y un pequeño libro dedicado a la filosofía de su amigo Fracois Châtelet, *Pericles y Verdi.* En 1991 publica el último libro junto a Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Al año siguiente, en 1992, muere su amigo Félix Guattari y comienza el intercambio epistolar con Alain Badiou que se interrumpe en 1994. Un año antes, en 1993, publica *Crítica y clínica,* una compilación de ensayos en torno a la literatura. En 1995 la salud del Gilles Deleuze se deteriora significativamente y pasa mucho tiempo internado, hasta que finalmente el 4 de noviembre de ese mismo año se suicida arrojándose a la calle desde la ventana de su departamento. En septiembre de ese mismo año aparece el texto *La inmanencia: una vida* dos meses antes de su muerte.

Las artes y la filosofía

El principal objetivo de la sociedad capitalista contemporánea es la subjetividad, el alisado o la homogeneización de la subjetividad. El capitalismo busca imponer sus modos de subjetivación, y así establecer una subjetividad que es producida a escala industrial, perdiendo esta su singularidad, pauperizándola y haciéndola funcional. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari el individuo es un caso particular de agenciamiento ligado a una cultura, a prácticas sociales. En este sentido, la subjetividad es lo que hay de más rico y

heterogéneo, es el resultado de agenciamientos colectivos que implican una multiplicidad de personas, de factores tecnológicos, económicos, de sensaciones prepersonales, etc., pero que al ser capturada por la máquina capitalista es homogeneizada, empobrecida. No obstante, esta situación no es irreversible. Ante el reduccionismo dominante de la subjetividad, el arte se presenta como un campo de resistencia, que funciona como una heterogénesis contra la homogénesis capitalista. El artista busca lo que rompe, busca aquello que huye a las redundancias dominantes, para lo cual puede servirse de la filosofía. Pues es a condición de deshacer los poderes de la redundancia que la composición es posible. El arte es capaz de producir mutaciones de la subjetividad que deshacen los poderes que nos habitan.

No obstante, las artes pueden ser capturadas por la máquina capitalista, por los poderes, y ser reproducidas. El arte, oprimido por los significantes de poder, puede reproducir el sistema de las redundancias significativas que alisan y homogeneizan la subjetividad, ligado a los medios masivos de comunicación y a la uniformidad de las opiniones del sentido común. De hecho, el mismo concepto del arte es un concepto nominal que contiene y homogeneiza las diferentes expresiones artísticas en un problema común. Por eso más que del arte tendríamos que hablar de las artes, con problemas heterogéneos planteados en artes particulares. Pero las artes resisten, la creación estética huye o va a hacer huir estos esquemas estereotipados y funcionales, sacando a flote el desorden que habita el orden establecido, haciendo surgir una sensación que desafía el cliché. La creación estética puede dar lugar, y en efecto lo hace, a dispositivos que produzcan sentido, que resistan y agrieten las redundancias dominantes.

El pensamiento puede ser sometido al poder, puede ser funcional a él. La historia de la filosofía ha sido para Gilles Deleuze un agente de poder dentro de la filosofía, un agente de

poder dentro del pensamiento, jugando un papel represor. La relación de la filosofía con el Estado, con el poder, se remite a un ejercicio del pensamiento que se ajusta tanto a los fines del Estado real como a las significaciones dominantes y a las exigencias del orden establecido. Pero la filosofía no es un poder, y al no serlo no puede enfrentarse a este en una batalla, sino que mantendría con aquel una guerra de guerrilla, una guerra sin batalla. La filosofía, como las artes o como toda forma de pensamiento, es embestida constantemente por todo tipo de rivales e ilusiones, que instauran un aparato de poder en el pensamiento que lo vuelven inactivo, funcional. En ese sentido, se enfrentan en una doble lucha contra el poder. Por un lado, al aparato de poder que se instaura en el pensamiento en la determinación de una imagen de sí mismo que se ajusta a los fines dominantes, y por otro lado a la máquina capitalista y su poder de alisado y homogeneización de la subjetividad. Esta guerra de guerrilla, sin batalla, es transversal al pensamiento pues al naturalizar una imagen del pensamiento artístico o filosófico que es preartístico y prefilosófico tomado del sentido común, homogeneizado por los poderes de la sociedad capitalista, este se filtra y es reproducido por el pensamiento, racionalizándolo o sensibilizándolo.

La estética deleuziana no es una estética tradicional. Según el camino que se elija recorrer en su pensamiento rizomático, puede ser una estética, como lo expresa René Schérer, que busca la lógica de la producción de sensibilidades nuevas, o, como dice David Lapoujade, una estética de las aberraciones de lo informal. Pero no una estética tradicional. Asimismo, la relación que mantienen las diferentes expresiones artísticas con la filosofía en el pensamiento de Gilles Deleuze es una relación de intercambio y resonancia que interpela lo nuevo. La filosofía, las artes y la estética se presentan como lugares donde se desarrollan terribles luchas de poder, el cual puede reproducir o puede resistir en pos de nuevas formas de pensar y

de sentir.

El encuentro

Aquello que está primariamente en cuestión en el encuentro entre la filosofía y el arte o las artes, en la obra de Gilles Deleuze, es el problema del pensamiento, el problema de una cierta imagen del pensamiento. Pues bien, lo que entendamos por pensar, o por ejercicio de la filosofía, será determinante en el modo en que comprendamos la dinámica del encuentro y, de igual manera, en la forma en que se constituya el pensamiento. Un encuentro entre la filosofía y el arte no es hacer, o no resulta en, una filosofía del arte, no es una reflexión sobre el arte, ni a la inversa. Que se comprenda de esta manera no es sino expresión de una determinada imagen del pensamiento que cada una construye sobre sí misma de lo que supone que significa pensar. Un encuentro es para Deleuze algo muy diferente, "Un encuentro quizás sea lo mismo que un devenir". [1] Un encuentro es algo que sucede *entre* y un devenir es el encuentro *entre*, es el movimiento sin punto de partida ni llegada, es una relación dispar sin términos que se intercambien. Es un movimiento que no consiste en alcanzar una forma, en imitar, ni adaptarse a un modelo, sino que se decanta hacia lo informe, es alcanzar una zona de vecindad, de indiscernibilidad. Un devenir es aquello que cambia mientras cambian los que devienen, una evolución paralela entre ideas de dominios diferentes que siguen unas líneas que arrastran un bloque móvil, que no es de nadie, de ninguna. En este sentido es una doble captura, nada que esté en uno ni en el otro, aunque puedan llegar a mezclarse, llegar a resonar, es algo que está afuera y *entre* ambas. Una tierra incógnita, o "Ese espacio *intermezzo* propio de la creación".[2]

No obstante, en la imagen dominante que la filosofía crea de sí misma de lo que significa pensar esta se constituye como un tribunal de la razón que pretende hablar en nombre de y en lugar de, en nombre del arte o la estética. En tal caso, resulta

una filosofía del arte en la cual la filosofía reflexiona sobre el arte, o habla en nombre y en lugar del arte. Engendrando estéticas del espectador, de la apreciación y del juicio, en las que la estética se pronuncia como una disciplina que produce y reproduce la historia de las formas en su correspondencia sensible. Restableciendo problemas prefijados para respuestas prefabricadas a dominios impropios, inadecuados, y adecuándolos a su propia problemática imponiéndose como agente de poder del pensamiento e imposibilitando la llegada de lo nuevo. En este caso, la filosofía se reconoce en los problemas del arte, en los problemas de la música, de la pintura, del cine, etc. Pero “El reconocer es lo contrario de un encuentro”.[3] Un encuentro o un devenir es siempre problemático, el problema es aquello que fuerza el pensar. Por lo que para Deleuze los problemas son algo muy importante, los problemas no están dados sino que se construyen, pues “Antes de encontrar una solución, se inventa un problema, una posición de problema”.[4] El más alto poder del pensamiento está en la posibilidad de plantear, de presentar nuevos problemas.[5] Por todo ello, un encuentro tal no resulta ni en una filosofía del arte ni reproduce el sistema de las bellas artes, al contrario, provoca el doble alejamiento propio de una traición creadora que desborda el mundo de las significaciones dominantes y el orden establecido. En el que “el arte” es solo un concepto nominal,[6] la homogeneización de las diferentes expresiones artísticas en una problemática común preestablecida. En cambio la singularidad de cada planteo sensible reclama “Problemas muy diferentes que encuentran soluciones en artes heterogéneas”.[7] El verdadero problema es el de un devenir, un devenir del pensamiento, la problemática de liberar al pensamiento de los obstáculos internos que lo imposibilitan. Pensar fuera de las formas preconcebidas de lo que se supone, ello significa hacia un nuevo pensar, pensar de otro modo.

La pregunta más importante o más determinante de la filosofía es la pregunta por el pensamiento. ¿Qué es pensar? Tal pregunta implica el replanteamiento de lo que se supone que ello significa, y, por lo tanto, una renovación de la imagen del pensamiento. De esta manera, la pregunta por el pensar es la pregunta por la indagación de una imagen del pensamiento, es la búsqueda de una imagen fundamental del pensamiento.[8] Las artes y la filosofía son formas de pensamiento, y, en efecto, todo pensamiento ya sea filosófico o artístico supone una imagen de lo que significa pensar, de lo que es para él pensar. Así, una imagen del pensamiento es el o los presupuestos últimos que todo pensamiento implica, es la manera de pensar.[9] Según Gilles Deleuze,

> […] Existe una imagen del pensamiento que varía enormemente, y que ha cambiado mucho a lo largo de la historia. No entiendo por imagen del pensamiento el método, sino algo más profundo, algo siempre presupuesto, un sistema de coordenadas, de dinamismos, de orientaciones: lo que significa pensar, "orientarse en el pensamiento".[10]

Pero este conjunto de presupuestos no son propios del pensar como actividad afirmativa y efectiva sino que son exteriores en tanto anteriores pero interiores en tanto que lo informan y lo organizan para que se ejerza de una forma establecida. En este caso, puesto que el destino de los presupuestos es orientar el pensamiento, estos lo inducen en una senda, a un lugar ya recorrido y señalado, creado en una dirección determinada. En la que pensar es recorrer caminos, lugares ya trazados, hacia territorios ya delimitados del pensamiento de acuerdo a una tradición en el modelo de una época. Este conjunto de supuestos que asignan *a priori* lo que significa pensar, y que se despliegan a través de la historia de la filosofía y de las artes, constituyen lo que Deleuze llama la

imagen dogmática del pensamiento.

La imagen del pensamiento

> Pensar designa la actividad del pensamiento; pero el pensamiento tiene sus propias formas de ser inactivo, y puede entregarse a ello totalmente y con todas sus fuerzas.[11]

Ciertamente, es una constante en los escritos del filósofo francés la temática de una imagen del pensamiento que impediría el pensar. Desde *Nietzsche y la filosofía* hasta *¿Qué es la filosofía?* insiste en la cuestión de la naturaleza del pensamiento. Es el problema que Deleuze retoma y hace suyo de la filosofía de Nietzsche, el problema de liberar al pensamiento de los obstáculos que lo aprisionan, que lo imposibilitan, para impulsarlo hacia un nuevo pensar. Renovar la imagen de lo que significa pensar es la tarea que todo gran pensador debe llevar a cabo. La imagen dogmática del pensamiento es la entrega del pensamiento a formas inactivas que se expresan, según la tradición lo ordena, en la filosofía de la época que nos exige pensar de un modo determinado, de acuerdo a un estilo y a un régimen de producción. Según esta tradición, que se origina en Platón y se apoya en la representación, el pensar se despliega bajo determinados postulados o imágenes; de la buena voluntad del pensador que busca la verdad y la buena naturaleza del pensamiento que posee por derecho la verdad, de un sentido común en la armonía de las facultades nucleadas en un sujeto pensante, del reconocimiento como modelo, del error como un falso reconocimiento y el saber como finalidad y lugar de una verdad que proclama respuestas y soluciones a problemas dados.[12] Pero “No tenemos ninguna razón para pensar como Platón, y no porque hayamos superado a Platón sino, al contrario, porque Platón es insuperable, y carece de interés

volver a empezar algo que él ya hizo de una vez y para siempre”.[13] Porque carece de interés pensar cómo, es decir, de acuerdo a un modelo, y porque el más alto ejercicio de pensar reclama la pregunta por lo que ello significa y por lo tanto su renovación, su in-actualización. El problema de la naturaleza del pensamiento implica la crítica de una imagen conservadora y conformista que es dominante en la filosofía, y que no ha dejado de poner límites a la propia capacidad de la filosofía para pensar.

A este respecto, y a modo de no crítico que precede a la afirmación, Deleuze se propone hacer un estudio, un inventario de los postulados producidos por esa máquina racional administrativa que conforma la imagen dogmática del pensamiento filosófico. A dicho estudio Deleuze lo denomina “noología” y es el “Verdadero objetivo de *Diferencia y repetición*: la naturaleza de los postulados en la imagen del pensamiento”. [14] En resumidas cuentas, dicho inventario delimita los contornos de la imagen en cuestión, conformada por una serie de ocho postulados:

Primer postulado, *cogitatio natural universalis:* la filosofía demanda un comienzo, un fundamento que indique que ha iniciado a pensar, en el cual *comenzar* significa ‘eliminar todos los presupuestos’. Pero los presupuestos en filosofía son de dos tipos, subjetivos y objetivos. Presupuestos objetivos son los conceptos explícitamente supuestos por un concepto dado (como animal y racional en la definición de *hombre* como ‘animal racional’) y subjetivos o implícitos son aquellos que están envueltos en sentimientos en vez de estarlo en un concepto. Se pretende eliminar los presupuestos objetivos pero a condición de darse otros presupuestos subjetivos. Un presupuesto subjetivo es el que tiene la forma “todo el mundo sabe (lo que significa pensar)” y “nadie lo puede negar (que pensar es)” que es anterior al concepto y prefilosófico. Esto constituye la forma y el discurso de la representación. Los

presupuestos subjetivos son aquellos que conforman el pensamiento natural y los presupuestos objetivos son los de la cultura de una época. Así es como el filósofo mantiene la forma de la representación. El presupuesto implícito de la filosofía se encuentra en el sentido común como *cogitatio natural universalis,* aquí el pensamiento es el ejercicio natural de una facultad dotada y en afinidad con lo verdadero, en la cual todo el mundo piensa naturalmente y todo el mundo sabe lo que significa pensar; este el punto de partida de la filosofía. El pensamiento conceptual filosófico tiene como presupuesto una imagen prefilosófica y natural del pensamiento tomada del sentido común: el pensamiento es afín a lo verdadero, lo posee formalmente y lo quiere materialmente, en el que cada uno se supone que sabe lo que significa pensar.[15]

Segundo y tercer postulado, *concordia facultatum* y el modelo del reconocimiento: el pensamiento tiene un modelo que es el del reconocimiento definido por el ejercicio concordante de todas las facultades sobre un objeto que es el mismo para todas. Un objeto es reconocido cuando todas las facultades juntas relacionan lo dado y se relacionan ellas mismas con una forma de identidad en el objeto. El modelo del reconocimiento requiere simultáneamente una colaboración de las facultades, un sentido común como *concordia facultatum*, y un principio subjetivo como fundamento pensante cuyas facultades son modos para la forma de identidad del objeto. La unidad de las facultades en el sujeto articula la posibilidad de las facultades de relacionarse con una forma de objeto que manifiesta la identidad subjetiva. El pensamiento es la facultad que, relacionada con el sujeto, constituye la unidad de todas las facultades (modos del pensamiento) que él orienta en la forma de lo mismo en el modelo del reconocimiento. Bajo esta orientación del pensamiento la filosofía no puede realizar su proyecto de romper con la *doxa*, aunque no toma nada de ella mantiene su forma, calca el pensamiento sobre la forma del

sentido común. En este sentido la imagen del pensamiento es la racionalización de la *doxa*.[16]

Cuarto postulado, de la representación: “El postulado del reconocimiento era, pues, un primer paso hacia un postulado de la representación mucho más general”.[17] Los postulados anteriores constituyen un cuarto postulado más general, en el que el pensamiento a través del reconocimiento en el pleno empleo de las facultades se halla sosegado en la aparente actividad que solicita el mundo de la representación. Aquí el pensamiento tiene una imagen de sí mismo en la cual se reconoce en el reconocimiento de las cosas.[18]

Quinto postulado, del error como único negativo del pensamiento: en este caso el infortunio del pensamiento se reduce a la figura del error. Este postulado no es independiente de los cuatro anteriores sino que depende de ellos, y, a la inversa, ellos dependen de él. Coherente con los postulados de la representación, el error no es sino un falso reconocimiento, tomar lo falso por lo verdadero. El error es el negativo del reconocimiento o el sentido común que testimonia a favor del modelo o de la imagen del pensamiento. Ciertamente hay otros negativos del pensamiento pero la imagen dogmática del pensamiento no deja de reducirlos al error. En tal caso, es necesario enriquecer el concepto de error por determinaciones de otra naturaleza,[19] tales como la idiotez, la crueldad, la bajeza o la estructura misma de un pensamiento.[20]

Sexto postulado, de la proposición o de la designación: pues la designación es la forma lógica del reconocimiento. Definiéndose el sentido como la condición de lo verdadero, y como toda condición tiene una dimensión más amplia que lo condicionado, el sentido funda a la vez lo falso. Por lo que una proposición falsa es una proposición con sentido. Luego el sinsentido es lo que no puede ser ni verdadero ni falso. En una proposición se distinguen dos dimensiones, la de la expresión y la de la designación. En la primera dimensión, de la expresión,

la proposición enuncia o expresa alguna idea, es la dimensión del sentido. En la segunda dimensión, la de la designación, la proposición indica objetos a los cuales se aplica lo expresado, dimensión de lo verdadero y lo falso. Pero aquí lo verdadero y lo falso, siendo asuntos de designación, quedan indiferentes al sentido. Lo verdadero y lo falso no son afectados por la condición que los funda, el sentido, consignándolos a una relación de designación en la proposición. Pero la verdad no es adecuación sino que es producción, y el sentido es la producción de lo verdadero. Por consiguiente, la relación de la proposición con el objeto que designa debe ser remitida al sentido mismo.[21]

Séptimo postulado, el postulado de las respuestas y las soluciones: según este postulado los problemas nos son dados hechos y estos desaparecen con la solución o respuesta. Más aún, los problemas son moldeados por la forma de las posibles respuestas. En este sentido pensar es buscar soluciones, pensar comienza con la búsqueda de soluciones. Pero los problemas no están hechos, deben ser construidos en campos simbólicos determinados e investidos en ellos. Las soluciones se desprenden del problema, de sus condiciones y de la forma de su planteamiento. "El problema o el sentido es, a la vez, el lugar de una verdad originaria y la génesis de una verdad derivada".[22] El problema no desaparece con las soluciones, sino que subsiste con ellas. Las soluciones deben hallarse determinadas por las condiciones del problema, engendradas por y en él. "El problema es el elemento diferencial en el pensamiento",[23] es la condición de posibilidad de las respuestas y no a la inversa.[24]

Octavo postulado, el postulado del saber, que recapitula los otros postulados en una finalidad y un resultado común:[25] este postulado supone una concepción del aprendizaje como intermediario de la ignorancia al conocimiento que cierra el pensamiento sobre sí mismo. Pero esta concepción del

aprendizaje como medio ignora el carácter involuntario de este y por lo tanto del encuentro fundamental que inicia el pensamiento. Es posible contrastar el aprendizaje con el reconocimiento debido a que esta es una actividad involuntaria sin un método determinado, como tampoco es el ejercicio natural de una facultad sino algo que nos vemos llevados a realizar por necesidad de la percepción de un problema.[26] En este sentido lo que se opone al pensamiento no es tanto el error como el fracaso en percibir adecuadamente un problema.[27]

De esta forma, el despliegue y la correspondencia del pensamiento con estos postulados es aquello que según una cierta imagen significa pensar. "No es posible determinar las condiciones de la filosofía más que sacando a la luz estas imágenes del pensamiento",[28] sacando a la luz sus postulados. Pero para Deleuze la actividad de pensar no es el ejercicio natural de una facultad en su amable proceder. La actividad de pensar no es la impasibilidad de ejercer lo pensable del pensamiento, una simple posibilidad natural dispuesta en una facultad en su buen funcionamiento. Un pensamiento que piensa por sí mismo despreocupado por sus condiciones de posibilidad, la demostración de un adiestramiento del pensamiento. En todo caso, facultad es un estado del pensamiento en el que este opera abstractamente, esquemáticamente, bajo la forma invariable de la representación. Este operar esquemático y abstracto mantiene al pensamiento inactivo o le da una aparente actividad, el reconocimiento. De hecho, esta aparente actividad es la completa entrega del pensamiento a la estratificación efectuada por el despliegue de una imagen del pensamiento dominante que se extiende a través de la historia de la filosofía en el que este se desenvuelve condescendiente en el falso movimiento de lo esquemático y la funcionalidad. A pesar de la decidida denuncia y ruptura de la filosofía con la *doxa*, con la no-filosofía o el sentido común, la imagen dogmática del

pensamiento no establece sino la incorporación de la opinión a la filosofía.[29]

> La opinión es un pensamiento que se ciñe estrechamente a la forma de la recognición: recognición de una cualidad en la percepción (contemplación), recognición de un grupo en la afección (reflexión), recognición de un rival en la posibilidad de otros grupos y de otras posibilidades (comunicación).[30]

La opinión es un pensamiento abstracto que extrae de la percepción una cualidad abstracta y extrae de la afección una potencia general. Por lo que la verdad de la opinión está dada por la verdad de un grupo, la verdad es una opinión que coincide con la del grupo. Esto se debe a que la opinión en su esencia es voluntad de mayoría, habla en nombre de una mayoría, que se expresa en afirmaciones como "todo el mundo sabe". Aunque la filosofía rechace la opinión conserva su forma, se ha dejado ganar por la opinión racionalizándola. En este caso el pensamiento es estratificado en su propia forma de ser inactivo correspondiendo con esta imagen de lo que significa pensar. Por el contrario, solo se comienza a pensar liberado o liberando al pensamiento de la imagen y de los postulados dogmáticos que actúan sobre él.

Lo expresamos anteriormente, hay una imagen del pensamiento que nos dice lo que significa pensar, hay una imagen de la filosofía que no dice cómo piensa la filosofía, qué es y cómo hacer filosofía. Hay una tradición, una historia de la filosofía que juega un papel represor, que funciona como "El agente de poder dentro de la filosofía, e incluso dentro del pensamiento".[31] Escuela que fabrica especialistas del pensamiento, administradores de ideas justas, que se ajustan a las significaciones dominantes y a las exigencias del orden establecido. Deleuze empieza por la historia de la filosofía pero para huir de ella, huir a través de aquellos que lo han hecho:

Nietzsche, Bergson, Spinoza, Hume, Lucrecio. “La filosofía es inseparable de una cierta cólera contra su época”.[32] Por supuesto que cualquier historia de la filosofía tiene un lugar dedicado a ellos, aunque su lugar sea incómodo y no encajen bien dentro de las grandes clasificaciones, aunque no sean muy bien asimilables y no lleguen a ser comprendidos.

> Todos estos pensadores tienen pocas relaciones entre sí –salvo Nietzsche y Spinoza–, y sin embargo las tienen. Se diría que algo pasa entre ellos, con velocidades e intensidades diferentes, que no está ni en uno ni en otro, sino en un espacio ideal que ya no forma parte de la historia, y que no es un dialogo de muertos, sino una conversación interestelar entre estrellas muy desiguales cuyos devenires diferentes forman un bloque móvil que habría que captar, una inter-vuelo, años luz.[33]

Todos ellos lograron alcanzar, y a través de ellos Deleuze, ese movimiento del pensamiento que se opone a la imagen tradicional que la filosofía ha proyectado sobre el pensamiento para someterlo e impedir su funcionamiento. Hacer huir el pensamiento no significa evadirse o renunciar a la acción de pensar, nada más activo que huir. Gilles Deleuze pertenece “A una de las últimas generaciones que han sido más o menos asesinadas por la historia de la filosofía. La historia de la filosofía ejerce, en el seno de la filosofía, una evidente función represiva”.[34] Pero no es la última generación asesinada porque ya no habrá más sino que es la última de su tiempo, su contemporaneidad. Deleuze es un guerrillero, huye, hace huir la historia de la filosofía, y hace de esta una disciplina no ya reflexiva sino creativa. Pues no se trata de decir lo que el filósofo ya dijo, lo que significaría, sino que se trata de crear retratos conceptuales, consiguiendo una semejanza con el retratado, pero por medios desemejantes, decir lo que está sobreentendido, aquello que no dice pero que sin embargo está

presente en lo que dice.[35] Se hace huir un sistema, se hace huir la historia de la filosofía para que la filosofía entre en devenir. Hacer huir es trazar una línea de fuga a través de la cual la filosofía entra en devenir, es traicionar a la filosofía, a su historia. Pero traicionar no es fácil sino todo lo contrario, “traicionar es crear”,[36] pensar es devenir otra cosa que filósofo.

> La filosofía tiene con el tiempo una relación esencial: siempre contra su tiempo, crítico del mundo actual, el filósofo forma conceptos que no son ni eternos ni históricos, son intempestivos e inactuales. La oposición en la que se realiza la filosofía es la de lo inactual con lo actual, de lo intempestivo con nuestro tiempo. Y lo intempestivo encierra verdades más duraderas que las verdades históricas y eternas reunidas: las verdades del porvenir.[37]

El devenir no es la historia, el devenir o el acontecimiento escapan a la historia, quien solo capta las efectuaciones del acontecimiento es un estado de cosas. La historia designa el conjunto de condiciones de las que hay que desprenderse para devenir, para pensar, para crear algo nuevo. Provocar una desconexión, un desfasaje, pensar es el acto intempestivo que escapa a los postulados de una época. La filosofía siempre es entre-tiempo, afirman Deleuze y Guattari.[38] En este sentido, el filósofo es quien introduce una grieta, quien efectúa una discontinuidad en el tiempo, es un inactual, un anacrónico, aquel que no coincide a la perfección ni se adecua a las pretensiones de una época. El devenir-filósofo se desentiende de la historia de la filosofía, nada tiene que ver con ella, pues pasa por todo aquello que la historia de la filosofía no logra clasificar.[39] La historia de la filosofía es un poder, un poder represor. Pero la filosofía no es un poder, y al no serlo no puede enfrentarse a este en una batalla sino que mantendría con aquel una guerra de guerrilla, una guerra sin batalla.[40] La

filosofía, como toda forma de pensamiento, es embestida constantemente por todo tipo de rivales e ilusiones, que instauran un aparato de poder en el pensamiento que lo vuelven inactivo, funcional. En este sentido, contemplación, comunicación y reflexión son ilusiones que la misma filosofía engendra en la imagen que construye de sí misma,

> […] Son máquinas para construir universales en todas las disciplinas. Los universales de contemplación, y después de reflexión, son como las dos ilusiones que la filosofía ya ha recorrido en su sueño de dominación de las demás disciplinas (idealismo objetivo e idealismo subjetivo), del mismo modo como la filosofía no sale mejor parada […] volcándose sobre los universales de la comunicación que proporcionarían las reglas de una dominación imaginaria de los mercados y de los media (idealismo intersubjetivo).[41]

La filosofía no es contemplativa, no es reflexión, no es comunicación. No es contemplación porque no hay un orden trascendente al cual apreciar, tampoco es reflexión, todo el mundo reflexiona, nadie necesita de la filosofía para reflexionar y por el hecho de hacerlo no devienen en filósofos, tampoco es comunicación, ella no es sino la manifestación de opiniones en vista de crear consenso.[42]

Además, decir que la filosofía no sirve para nada y que su grandeza estriba justamente en eso constituye para Deleuze un acto de coquetería que no divierte a nadie.[43] Más aun, los filósofos tampoco son sabios, los protectores de la sabiduría. El sabio es aquel que reproduce, que representa los discursos establecidos, es el defensor de lo estratificado. Los sabios son personajes de la religión, sacerdotes, que conciben la instauración de un orden siempre trascendente que piensa por figuras. “Nada de ser un sabio, saber o conocer tal dominio, sino aprender esto o aquello en dominios muy diferentes”.[44]

Los filósofos efectúan una desviación de la sabiduría, el filósofo pone la sabiduría al servicio no ya de las formas o de la trascendencia sino de la inmanencia. El filósofo no es quien posee la sabiduría, el sabio, sino que es un amigo, un pretendiente. “La amistad es algo interno a la filosofía, ya que el filósofo no es un sabio sino un “amigo”.[45] El filósofo es el amigo de la sabiduría, la pretende pero no la posee formalmente.[46] El amigo no es un personaje extrínseco a la filosofía, sino que es una presencia intrínseca al pensamiento, una condición de posibilidad del pensamiento mismo.[47] El amigo es la determinación empírico-trascendental del pensamiento que opera en un espacio delimitado en vista de problemas y cuestiones concretas.[48] La filosofía piensa el concepto, pero el concepto para definirse necesita de personajes conceptuales: el amigo es el personaje conceptual que contribuye a su definición. La filosofía sirve, es útil, y sirve para algo muy concreto, pero antes de desarrollar este punto debemos determinar en qué condiciones se engendra el pensamiento.

Para Deleuze lo primero en el pensamiento es la fractura, la contingencia de un encuentro que fuerza a pensar, para erigir la necesidad absoluta de un acto de pensar. Aquello que fuerza a pensar es el objeto de un encuentro fundamental y no un acto de reconocimiento que lo mantiene inactivo o en una aparente actividad. En este caso, el objeto del encuentro fundamental es el signo, es el límite de lo sensible que es en sí mismo un problema. Por lo que este encuentro fundamental tiene dos características. La primera característica es que solo puede ser sentido, hace nacer la sensibilidad en el sentido. En este caso la sensibilidad es llevada a su límite, el ser de lo sensible, oponiéndose al reconocimiento en el cual lo sensible en su límite y aporte específico está relacionado con otras facultades en un sentido común. Por lo que aquel ser de lo sensible, el *sintiendum*, es insensible desde el punto de vista del

reconocimiento. La segunda característica es que el *sintiendum* conmueve, nos deja perplejos, fuerza el planteamiento de un problema.[49] Por esta razón no se pregunta por el pensamiento como facultad sino que se pregunta por las condiciones de posibilidad del pensamiento, se pregunta por el devenir del pensamiento. En el que pensar no depende de sí mismo en un estado de facultad sino de algo más, de algo exterior a él. Se piensa por encuentro y violencia, el pensamiento piensa cuando se ve forzado, no se piensa de gusto o de buena gana, sino porque estamos forzados a hacerlo. Es necesario que algo lo fuerce, que algo lo sacuda y lo impulse hacia una búsqueda que lo saque de sí mismo. En este sentido, el pensador es ante todo un paciente, es alguien que se ve forzado a hacerlo, y pensar es traicionar el pensamiento, es hacer algo diferente que la imagen de lo que ello significa. Entonces, el comenzar no depende del pensamiento, comenzar a pensar no depende de él. Se está siempre hacia la mitad, en medio,[50] el verdadero comienzo está fuera y en los límites del pensamiento.

En este sentido, lo que surge del encuentro es el afecto. Hay un profundo vínculo entre el pensamiento y el afecto, debido a que el pensar emerge en el pensamiento cuando este es primeramente afectado. El pensamiento mientras piensa es afectado, es disyunción, es disonancia, puesto que ser afectado es ser forzado. Un afecto es involuntario debido a que implica un encuentro ejercido sobre el pensamiento desde afuera en el cual es llevado a sus límites. Pues bien, aquello que fuerza el pensamiento y escapa a la representación subjetiva, a los esquemas representativos, es el signo. El signo es inseparable de una sensación, de un afecto, e implica su sentido, esto es, es la expresión de un mundo posible, la emergencia de un nuevo punto de vista. Asimismo, el sentido es problema, es diferencia y está implicado en el signo. Se piensa siendo sensible a algo, a un signo, y el signo es el límite de la sensibilidad, la sensibilidad como diferencia. Pensar comienza con la

diferencia, cuando algo se distingue, cuando se hace signo. Esto quiere decir que hay problema y sentido porque hay un signo que el pensamiento encuentra, al que el pensamiento es sensible, se hace sensible y fractura la unidad de lo dado, dislocando la subjetividad. En cambio, aquello que ya está explicado, objetivado, deja de ser sensible para ser reconocido. El pensamiento surge de un problema, del planteamiento de un problema cuando está siendo forzado, pero el problema no está determinado sino que es aquello que abre un horizonte de sentido y sustenta la creación como actividad propia del pensamiento. Un problema hace y fuerza a pensar, da lugar a una creación del pensamiento. La creación es la génesis del acto de pensar.[51] "Pensar es crear, y no hay otra creación sino que crear es, ante todo, engendrar pensamiento en el pensamiento".[52]

Esto quiere decir que crear un pensamiento sin imagen, que no siga ni aplique un método afín a un esquema preexistente de lo que significa pensar, no es imponer una forma (imagen dogmática). Pensar es cuestión de creación, una creación que desborda cualquier materia vivible o vivida (reconocimiento-representación). El pensamiento como creación de nuevos modos de existencia, de posibilidades vitales, como proceso de subjetivación. Pensar es crear conceptos, bloques de sensación, nuevas formas de vida, nuevas posibilidades de vida, potencialidad de una vida inorgánica, intensiva, en los que la vida supera los límites que le fija el organismo y el pensamiento supera los límites que le fija la vida. Lo que está en juego tanto en el pensar como en el vivir es siempre un encuentro, un acontecimiento.[53] Pensar es siempre un acontecimiento que sobreviene al pensamiento, que encuentra su punto de partida fuera del pensamiento, en una relación positiva con aquello que él no piensa todavía. En este sentido pensar es experimentar, problematizar. El acto de pensar es un acto creativo, pero este acto de creación no emana

del sujeto pensante, sino que desborda la subjetividad hacia una individuación por venir. Es un pensamiento-acontecimiento, en el que el pensamiento está enteramente liberado del sujeto y del objeto.[54] El pensar desplaza la posición subjetiva debido a que la individuación de un objeto extraño a este, algo nuevo, no es independiente de una nueva individuación del sujeto, del individuo. El acto de pensar no depende de una subjetividad sino que pone necesariamente en crisis la subjetividad,[55] debido a que el pensamiento se ve obligado a pensar lo que no puede pensar todavía, lo impensado, aquello que no tiene un esquema que el pensamiento reconozca, desbordando el esquema subjetivo sensorio-motor.

Ciertamente no hay pensamiento absoluto como meta de una imagen sino pensamiento imposible, sin imagen o en una imagen en devenir del pensamiento, sin duda alguna un acto imposible que no piensa sino lo imposible creando nuevas posibilidades. En suma, liberar una materia impensable para volverla pensable. Después de todo, pensar es crear y resistir, resistir en una doble lucha contra la opinión y el caos, y como la hierba entre los adoquines, sortearse entre aquello que lo imposibilita para erigirse en una nueva forma de existencia, en una nueva forma de vida. Es crear, y no se crea sino lo nuevo, definitivamente nada que esté dado, nada *a priori*, sino aquello que se nos presenta como un enigma y excede la actualidad de nuestro tiempo. Es la forma de resolver de otra manera los problemas, de plantearlos de otra manera. Efectivamente, la actividad que nos inquieta es el acto intempestivo e inactual en beneficio de un tiempo futuro, de un pueblo por venir, que hace sensible otro modo de percibir, otro modo de comprender. Pues bien, los grandes pensamientos son aquellos que cambian, que modifican, lo que significa pensar.

Filosofía

Como mencionamos anteriormente, la filosofía es una forma de

pensamiento, y pensar es crear. Y como todo pensamiento, toda creación se lleva a cabo en un dominio particular, el pensamiento o la creación propia de la filosofía es el concepto. La filosofía para Deleuze es la disciplina o la actividad que consiste en crear conceptos,[56] crear conceptos siempre nuevos.

> La única condición es que satisfaga una necesidad y que presente cierta extrañeza, cosa que solo sucede cuando responde a problemas verdaderos. El concepto es lo que impide que el pensamiento sea simplemente una opinión, un parecer, una discusión, una habladuría.[57]

El concepto es la creación singular que emerge entre las adversidades del caos y la opinión como la respuesta necesaria ante la urgencia de un problema. Los conceptos son creados y es el filósofo el encargado de hacerlo, es el especialista en crearlos. Hay múltiples formas de pensar, de crear; la filosofía y el arte son creadoras, pero corresponde únicamente a la filosofía la creación de conceptos en sentido estricto.[58] La creación de conceptos es la exclusividad filosófica, el concepto es una idea filosófica. Un filósofo debe crear sus propios conceptos, por eso hay que desconfiar de los conceptos que no son propios. Estos hay que crearlos y esta creación mantiene una estrecha relación con su creador, con lo cual tienen su propia firma, los conceptos nuevos y propios remiten a problemas, historias y devenires propios.

Hay estilo en filosofía, cada filósofo tiene su estilo, un estilo que está dado por el concepto y la palabra que lo designa, entre la singularidad de las palabras y su elección. Es una cuestión de gusto, un gusto propiamente filosófico. Nietzsche tiene su estilo, Platón el suyo, cada uno constituye en la lengua, en su propia lengua, un lenguaje filosófico. Algunos necesitan palabras extraordinarias que los designan, otros,

palabras simples y corrientes cargadas y resignificadas conceptualmente, con un sentido más rico y renovado.[59] El concepto no es una proposición, se distingue de esta. El concepto es un acontecimiento y la proposición, al definirse por su referencia, nada tiene que ver con el acontecimiento. La proposición hace referencia a un estado de cosas mientras que la filosofía en la creación de conceptos distingue el acontecimiento del estado de cosas que lo encarnan, la filosofía establece un acontecimiento nuevo de las cosas y de los seres, un nuevo reparto de las cosas, de lo sensible. Crear un concepto es establecer un acontecimiento. Los conceptos y por lo tanto la filosofía no son discursivas sino más bien resonantes, y como las resonancias, los conceptos son vibraciones que mantienen interferencias unos con otros. Los conceptos solo tienen consistencia, no son jerarquizables sino que se mantienen en una relación inmanente, los componentes de uno pueden formar otro concepto con componentes heterogéneos.

La naturaleza del concepto como realidad filosófica implica el hecho de que este no está dado o más bien no viene dado sino que es creado, es un acto del pensamiento, una creación. Por lo que el concepto no está formado sino que tiene que adquirir una cierta consistencia, plantearse a sí mismo en sí mismo. Estas ideas propiamente filosóficas no son ideas abstractas o generales, toda creación es singular, y los conceptos son singularidades complejas conformadas de múltiples componentes entre los cuales puede haber otros conceptos. “Un concepto es una heterogénesis, es decir una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad”.[60] No hay conceptos simples, todos ellos son complejos, es una multiplicidad finita, un compuesto finito que se extiende hasta el infinito. Son multiplicidades abierta y potencialmente variables que están compuestas y es ese compuesto, sus múltiples componentes, lo que lo define. Tales componentes son elementos intensivos y la relación que mantienen entre sí

requiere una cierta consistencia para que el concepto adquiera tal singularidad. El concepto es el punto de condensación de sus propios componentes, y cada componente es un rasgo intensivo de este, en este sentido es la unidad intensiva de sus elementos. Los componentes y la consistencia que estos adquieren en un determinado concepto son dos dimensiones distintas pero relacionadas. Relativo en tanto fragmentario, respecto a sus componentes, los demás conceptos y del plano sobre el que se delimita, y absoluto como totalidad, por la condensación que adquiere y su lugar en el plano, el concepto se ajusta al filósofo, quien lo ajusta, reajusta y cambia incesantemente a condición de problemas nuevos y de un plano distinto respecto al cual el concepto pierde todo sentido. El concepto definido por la consistencia tendida entre su endoconsistencia y su exoconsistencia es autorreferencial; a la vez que es creado se plantea a sí mismo y su objeto.[61] En efecto, al estar compuesto debe volver sus distintos y heterogéneos componentes inseparables entre sí. Por un lado, la endoconsistencia o consistencia interna está dada por el solapamiento de sus propios componentes. Por otro lado, la exoconsistencia o consistencia externa está dada por su relación con otros conceptos. En todo concepto hay componentes que derivan de otros conceptos, que responden a otros problemas correspondientes a otro plano, con lo cual los conceptos no son puros sino que están compuestos de restos y de componentes de otros conceptos que conforman su propia historia. La historia de los conceptos es la historia de las variaciones que sufren en las migraciones de un problema a otro. Este no es sino su devenir, esto es, las series de relaciones virtuales que la singularidad del concepto, y por lo tanto del problema, mantiene en interconexión con otros problemas y conceptos, que se tornan indiscernibles. Tanto en su historia, como en su devenir y sus conexiones, el concepto remite siempre a otro compuesto, resuena.

Si los conceptos resuenan es porque hay un medio que lo permite. Para su creación todo concepto remite a un problema y supone un plano, el problema hay que plantearlo y el plano hay que trazarlo, hay que hacerlo. Esto se debe a que todo concepto supone un plano; la filosofía crea conceptos en un plano de inmanencia o de consistencia. Los conceptos filosóficos como totalidades fragmentarias y centros vibratorios resuenan en un plano de inmanencia, resuenan porque hay un plano que los hace entrar en resonancia. Un plano que cada filósofo presenta como un todo que los incluye, y este plano de consistencia o de inmanencia es correlativo a los conceptos. La filosofía crea conceptos y establece un plano que los contiene, el plano es el medio elástico y fluido sobre el cual el pensamiento se mueve.[62] "El plano es lo que garantiza el contacto de los conceptos, con una conexión siempre creciente, y son los conceptos los que garantizan el asentamiento de población del plano sobre una curvatura siempre renovada, siempre variable".[63]

El plano de inmanencia es lo que tiene pero no puede ser pensado en el pensamiento, es su intimidad transversal, es una sección consistente del caos, que, como mencionamos anteriormente, amenaza con deshacer en lo infinito toda consistencia. Pero el plano de inmanencia es el intermediario, el tamiz entre el caos y la creación de conceptos; en él, la filosofía conserva los movimientos infinitos por intercambio incesante. El plano de inmanencia es prefilosófico, es el presupuesto no preexistente, esto quiere decir que no preexiste a la filosofía sino que es simultáneo, prefilosófico y preconceptual, que se traza o se instaura a la vez que la creación de conceptos como actividad propiamente filosófica se sucede. La filosofía y los conceptos tienen una comprensión no filosófica y no conceptual que es el plano de consistencia o de inmanencia.

> Las posibilidades de vida o los modos de existencia solo pueden inventarse sobre un plano de inmanencia que desarrolla la potencia de los personajes conceptuales. El rostro y el cuerpo de los filósofos albergan a esos personajes que les confieren a menudo un aspecto extraño, sobre todo en la mirada, como si otra persona viera a través de sus ojos.[64]

Entre el plano de consistencia y los conceptos habita una especie muy particular de personaje; Sócrates lo llamaba Platón, Zarathustra y Dionisos lo llamó Nietzsche. No siempre aparecen o se muestran pero están y tienen que ser reconstruidos por el lector,[65] conforman el ritmo de un pensamiento. Estos singulares y variados pensadores son los personajes conceptuales. Ellos son una especie de existencia confusa que emerge y se oculta entre el plano de inmanencia y el concepto, vive e insiste entre ambos, está en presupuesto recíproco. "Los personajes conceptuales ejecutan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la propia creación de conceptos".[66] Son potencias de concepto que efectúan una doble intervención, entre el caos y los rasgos diagramáticos del plano de inmanencia y entre el plano y los rasgos intensivos de los conceptos.[67] Como un *leitmotiv* el personaje conceptual es quien manifiesta el movimiento, el devenir del filósofo; Nietzsche deviene Dionisos a la vez que Dionisos deviene filósofo. Permite al filósofo devenir otra cosa que filósofo a la vez que el personaje lo deviene, es la alternativa al pensador profesional, al profesor. Es quien encarna el movimiento en una dramática de pensamiento, el verdadero agente de enunciación.[68]

Así entonces, la filosofía es una forma de pensamiento singular constituida por tres elementos: trazar, inventar y crear. Esto quiere decir el plano de inmanencia prefilosófico que hay que trazar, los personajes prefilosóficos insistentes que hay que inventar y los conceptos filosóficos consistentes que hay que

crear.[69] Son tres actividades simultáneas y en una íntima relación. Pero el pensamiento tiene sus espejismos, sus ilusiones, que es necesario delimitar, ilusión de trascendencia, ilusión de los universales, de lo interno, de la discursividad, etc.,[70] que asigna al pensamiento una función y un significado. En cambio el constructivismo denuncia todo tipo de universales, contemplación, reflexión y comunicación, estos son fuente de falsos problemas que emanan de la ilusión que rodean el plano.[71] "El primer principio de la filosofía consiste en que los universales no explican nada, tienen que ser explicados a su vez".[72] Pues bien, pensar no es reproducir los esquemas conceptuales instaurados por una imagen dominante que establece un significado de lo que ello significa y en el cual nos reconoceríamos. De la misma manera que el saber no es la finalidad de la filosofía ni la verdad su inspiración sino que la inspira otro tipo de categorías muy diferentes con las que mide su éxito o su fracaso, tales como "interesante", "notable" o "importante".[73] "Lo interesante de la filosofía es que propone un nuevo reparto de las cosas, una nueva distribución: agrupa en un mismo concepto cosas que se tenían por muy diferentes, y separa mediante conceptos cosas que se tenían por muy próximas".[74]

Así, pensar es el acto creativo que se traza entre dos imposibilidades, el caos que deshace en lo infinito toda creación y la opinión y sus universales de trascendencia que extingue todo acto creativo. Se hace filosofía si se tiene la necesidad de conceptos nuevos que crear. Pero esto entraña dos peligros, repetir lo que ya se ha dicho mil veces y buscar lo nuevo por lo nuevo.[75] En ambos casos se trata de copiar, de reproducir, de copiar lo antiguo o de copiar la moda.[76] En filosofía pensar es crear conceptos que emergen ante la urgencia del planteamiento de un problema que constituye su sentido; en otros términos, el sentido del concepto está dado por el problema al cual remite. Pero esta creación es

indisociable de un titubeo, de una experimentación, en el que el filósofo a través de sus personajes conceptuales deviene otra cosa que filósofo, "Uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, en un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelve al pensamiento y lo relanza".[77] Trazando un plano de inmanencia en el caos que constituye la imagen en devenir que se da a sí mismo de lo que significa pensar, en el que el pensamiento reivindica solo el movimiento que puede ser llevado al infinito.[78] Por lo que dicha imagen no le es proporcionada sino que es trazada en el acto mismo de pensar, y en el que el movimiento se constituye como imagen y materia del pensamiento. Entonces, esta sección consistente del caos que traza es el plano de inmanencia que desarrolla la potencia de los personajes conceptuales inventados, creando un concepto finito que devuelve el infinito del caos en una imagen en devenir del pensamiento.

El arte

Resuenan los ecos de una pregunta ya planteada: ¿qué es pensar? Pues si esta pregunta era fundamental para la filosofía, no es exclusiva de ella ni menos importante para las artes. El arte es una forma de pensamiento, por lo cual el problema del pensamiento resuena en sus diferentes formas. Por supuesto que el problema del arte no es el mismo que el de la filosofía, el arte o las diferentes expresiones artísticas tienen sus propios problemas. Ahora bien, si todo pensamiento supone, como mencionamos anteriormente, una imagen de lo que ello significa, el arte tiene su imagen, una manera de pensar, de orientarse en el pensamiento. Hay una imagen del pensamiento sensible. Pero aquello que hay que determinar es qué tipo de imagen construye el arte sobre sí mismo de lo que significa pensar, o más bien, qué imagen se atribuye o se impone sobre el arte de lo que ello significa. Pues bien, en el arte –como en la filosofía– el pensamiento tiene sus propias formas de ser inactivo. Hay una imagen dogmática de lo sensible que ordena

la sensación, que organiza las percepciones y las afecciones en un sentido común propiamente estético que configura un reparto de lo sensible. Hay una imagen dogmática del pensamiento sensible que se despliega a través de las artes. Dicha imagen opera sobre la sensación formándola, codificándola, reduciéndola a percepciones y afecciones dominantes. Esto conforma un sentido común propiamente sensible, o una opinión sensible que nos dice cómo sentir. En el que una sensación representaría un estado determinado y bien delimitado del sentir, o un cliché. Pero una obra no reproduce una regla sino que instaura una nueva. Una obra es siempre una anomalía respecto de los esquemas sensibles dominantes.

Esa imagen dominante de lo sensible que se proyecta en la reproducción de la representación de las formas en lo sensible a través de clichés conforma el sentido común propiamente estético. Pero el problema del arte es la sensación, cómo extraer de lo dado la sensación. El cliché es lo dado, lo fácil, la forma misma de ser inactiva del pensamiento sensible. Donde la sensibilidad se reconoce en las representaciones dominantes provocando una cierta sensualidad y nada más, que puede producir un efecto hipnótico. Pero pensar no puede ser, como mencionamos anteriormente, la impasibilidad de reproducir lo pensable o lo pensado del pensamiento, esto es, reproducir lo sentido. Puesto que el arte es una forma de pensamiento sensible, pensar no puede ser reconocerse en las representaciones de lo sensible. Y siendo que pensar es crear, la creación propiamente artística será bloques de sensación o agregados sensibles. “Se pinta, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones”,[79] afirma Deleuze junto a Guattari. No lo dado a la sensibilidad, la opinión o el cliché adheridos a los sentidos, sino la sensación, que no nos es dada sino que hay que extraerla. Una obra de arte o una composición es un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y afectos. “Los acordes son afectos. Consonantes o disonantes, los acordes

de tono o de colores son los afectos de música o de pintura”.[80] Deleuze distingue los perceptos de las percepciones y los afectos de las afecciones o sentimientos que constituyen lo dado. Los perceptos no son percepciones que remiten a un objeto y los afectos no son sentimientos que remiten a un sujeto. Este bloque de perceptos y afectos conforman la sensación, un ser de sensación que vale por sí misma independiente de cualquier referencia objetiva o subjetiva. Por lo que para Deleuze una obra de arte es un ser de sensación. Si la sensación es independiente del sujeto y del objeto, también lo es del material. La sensación no es el material, no se confunde con él. El material es el medio, es aquello que da a la sensación el poder de existir pero no se confunde con él.

Pero para salir del cliché es necesario pasar por el caos, hay que hundirse en el caos. Todo pensamiento o acto creativo al no ser un acto fundador se encuentra arrojado a un abismo sin fondo, ante la inminente disolución en lo infinito. El caos es lo primero que se nos presenta cuando queremos aventurarnos a pensar, cuando se inaugura el acto de composición. Pero las opiniones son aquello que se nos presenta inmediatamente como un lugar seguro para protegernos de ese caos que amenaza con deshacer el pensamiento en lo infinito. Pero esta doble lucha contra el caos amenazante y las opiniones tranquilizadoras no se puede llevar a cabo sin una cierta afinidad con el enemigo, el caos. Pues afrontamos un combate mayor contra la opinión que sin embargo pretende protegernos del caos. “El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensación que hacen las veces de lenguaje”.[81]

Como la filosofía, el arte necesita algo más, traza un plano en el caos, vence al caos trazando un plano. Porque solo sumergiéndose en el caos el arte vence a la opinión[82] para

extraer algo de él. El artista se sumerge en el caos para extraer de él unas variedades que no constituyen una reproducción de lo sensible en los órganos sino que crean un ser de sensación en un plano de composición anorgánica que es capaz de volver a dar lo infinito.[83] El artista se pelea menos contra el caos, de quien extrae todas sus fuerzas, todo su potencial, que contra la opinión. El artista desgarra la opinión, fractura lo sentido para alcanzar la sensación. “El arte afectivamente lucha con el caos, pero para hacer que surja una visión que lo ilumine un instante, una sensación”.[84] El arte se compone tan poco de opinión como de caos. Así como evita componer una obra de opinión evita también realizar una obra de caos, ninguna es buena ni mejor que la otra. Se pelea contra el caos pero para extraer de él las armas que le permiten afrontar el combate mayor contra la opinión.[85] Lucha contra el caos pero para hacerlo sensible. “El arte toma un trozo de caos en un marco, para formar un caos compuesto que vuelve sensible, o del que extrae una sensación caoidea como variedad”.[86] El arte crea una composición del caos, un caos compuesto o caosmos, que da la sensación. Caoidea es la realidad producida, creada sobre un plano que secciona el caos, y transforma el caos en *caoideas.*

> La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensaciones.[87]

El artista crea un bloque de perceptos y afectos cuya única ley, dice Deleuze, consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo.[88] Que se sostenga, que se conserve en sí mismo quiere decir que es independiente de cualquier modelo, de cualquier combinación efímera o referencia y no se disuelve en el caos. Para que un bloque de sensación exista por sí mismo,

hay que limpiar la partitura, limpiar el lienzo del pintor, la cabeza, el cuerpo, de todo lo que es escoria. Hay que hendir la materia, saturarla, e investir los sentidos, sacar todo aquello que se adhiere a la percepción, a las percepciones corrientes y vividas. Componer no se hace según los moldes de la percepción o de reglas preestablecidas de composición sino a pesar de ello. Los artistas y los filósofos crean algo, ven algo que es más grande que ellos, que los desborda. El arte necesita algo más que la destreza del compositor o del pintor que reproduce y marca las formas musicales o pictóricas y humanas. El arte demanda la potencia de un fondo capaz de disolver las formas e imponer zonas de indiscernibilidad, que provoca devenires no humanos. Para ello el artista debe crear procedimientos que varían en cada caso.

> La sensación es lo contrario a lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo sensacional, de lo espontáneo… La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto…, y una cara vuelta hacia el objeto. O, más bien, no tiene dos caras, es las dos caras indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo ocurre en la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro.[89]

Independiente del material, aunque no subsista más que el tiempo que este exista, como también del sujeto de representación sensible y del objeto representado sensiblemente. Un afecto es una sensación, es una zona de indeterminación o de indiscernibilidad que antecede a la diferenciación natural,[90] es lo indeterminado. En este sentido, el afecto es el devenir no humano del hombre.[91] Es decir, aquello que desborda las funciones orgánicas propiamente humanas para deshacerlas en la pura sensación. Es abrir el cuerpo a otras formas de percibir. Devenir en la sensación es que algo pase de un lado a otro, sin términos, las

dos caras indisolublemente. “Los afectos son precisamente esos devenires no humanos del hombre como los perceptos son los paisajes no humanos de la naturaleza”.[92] El artista es creador de afectos en relación con los perceptos que nos da y nos toma en el compuesto. El percepto y el afecto conforman un bloque que nos toma, nos arrastra en un movimiento hacia lo indeterminado. El bloque de percepto y afecto o el ser de la sensación surgen en un entrelazamiento íntimo como la unidad reversible del que siente y de lo sentido.[93] El artista es quien crea afectos desconocidos o mal conocidos, agrega variedades nuevas, seres nuevos al mundo. El arte crea seres de sensación, nuevas formas de sentir, nuevas formas de vida. Siempre de lo que se trata es de devenir, no ser esto o aquello, sino devenir, devenir animal, devenir imperceptible. El arte provoca devenires y para ello hace falta el estilo, los modos y ritmos de un músico o de un pintor que extraen el percepto a las percepciones vividas y el afecto a las afecciones vividas. Alcanzar el percepto es volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, que nos afectan y nos hacen devenir, todo está entonces en relación con las fuerzas, todo es fuerza.[94] Las fuerzas como perceptos y los devenires como afectos. “La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo […] para que haya sensación”.[95] La fuerza es la condición de la sensación pero la fuerza no es sentida. La sensación es un devenir. El ser de sensación es el devenir no humano del hombre.

Aquello que define al arte y a la filosofía, como a toda forma de pensamiento, es afrontar siempre el caos, trazar y establecer un plano en el caos. Pero mientras la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia, trazando un plano de inmanencia que lleva al infinito conceptos consistentes a través de personajes conceptuales, el arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito trazando un plano de composición que es portador de sensaciones

compuestas a través de figuras estéticas.[96] Nos referimos anteriormente a Zarathustra como un personaje conceptual y como una figura estética, pero hay un devenir conceptual que concierne a la filosofía y un devenir sensible que corresponde al arte. Las figuras estéticas no son idénticas a los personajes conceptuales, aunque pueden pasar uno dentro de otro, una evolución paralela, como en Zarathustra. Las figuras estéticas son sensaciones, son devenires sensibles.

> El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es)… mientras que el devenir conceptual es el acto a través de cual el propio acontecimiento común burla lo que es.[97]

El concepto es la heterogeneidad comprendida en una forma absoluta, mientras que la sensación es la alteridad introducida en una materia de expresión.[98] Ambos pensamientos se cruzan y se entrelazan pero sin síntesis ni identificación, filosofía y arte se diferencian por el plano que ocupan. Los planos son irreductibles, la filosofía traza un plano de inmanencia para crear conceptos a través de personajes conceptuales, el arte traza un plano de composición para crear una sensación a través de figuras estéticas.[99] Mientras que el plano de la filosofía es un plano de inmanencia, el plano artístico es el plano de composición. “Composición, composición, esa es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte”.[100] El plano de composición no está dado, no está preconcebido en abstracto, sino que se construye o se traza a medida que la obra avanza, abriendo camino, removiendo desechos, deshaciendo y volviendo a hacer compuestos de sensación. “Todo sucede entre los compuestos de sensaciones y el plano de composición estética”.[101] Pues bien, el plano no se sitúa antes ni después, sino que se traza a medida que la

obra avanza. Hay una estricta coexistencia y complementariedad entre el plano de composición y la sensación compuesta. La composición estética es el trabajo de la sensación, en el cual el artista lleva a cabo una trasmutación de sí mismo, una mutación subjetiva por la obra, que la misma obra es capaz de provocar a todo aquel que se confronta con ella.

Alianza activa entre arte y filosofía

> Cuando se vive en una época de indigencia, la filosofía se refugia en la reflexión "sobre" esto o aquello; cuando no crea nada, ¿qué puede hacer sino "reflexionar sobre"? Así pues, reflexiona sobre lo eterno, o sobre la historia, pero no alcanza a hacer ella misma ningún movimiento.[102]

Deleuze entiende la filosofía como un constructivismo y las resonancias que sus creaciones efectúan son resonancias constructivas. La filosofía no es reflexión sobre algo diferente, como en este caso el arte. Ella se ocupa de algo muy concreto, la creación de conceptos. Comprender un concepto no es más fácil ni más difícil que experimentar una sensación. La filosofía no reflexiona sobre el arte, aunque es normal que cree conceptos que resuenen en él. En este sentido, la materia de la filosofía, ese finito que devuelve el infinito o el concepto, es un centro de vibraciones que resuena en el pensamiento y lo compone según conexiones siempre crecientes, siendo que "Si un concepto es mejor que uno anterior es porque permite escuchar variaciones nuevas y resonancias desconocidas".[103] Hay incluso puntos de indiscernibilidad en los cuales la misma cosa podría expresarse mediante sensaciones o conceptos, y, sin embargo, cada disciplina mantiene su propio movimiento, sus medios y sus problemas.[104] "La filosofía no está en posición de reflexión exterior sobre los demás dominios sino en posición

de alianza activa e interior con ellos, y no es ni más abstracta ni más difícil que ellos mismos”.[105]

Pues bien, no hay pensamientos generales, siempre se realiza en un dominio determinado, el filosófico o conceptual y el artístico o sensible. Se piensa mediante conceptos o bien mediante sensaciones, y ninguno es mejor que otro, no es ni más pleno ni más completo ni más sintéticamente pensamiento.[106] Es desplegar un potencial ya inscripto en un domino de expresión y es inseparable de este, una forma singular de sensibilidad. Una crítica a la representación y a los universales implica el rechazo de toda tentativa de hablar en lugar de, debido a que no se trata de que la filosofía hable sobre el arte, que reflexione sobre el arte, que lo someta, que se exprese por él. Tampoco se trata de que la filosofía le aporte algo al arte, aunque es posible que esto suceda, sino de lo que el arte tiene que aportarle a la filosofía en ese terreno en el cual se vuelven irreconocibles, el terreno de la creación. Para ello hace falta que haya una necesidad, pues no se piensa sino por una necesidad absoluta que se produce en el acto de resistencia ante el reparto de lo sagrado y lo profano, y la creación de nuevas formas de pensar y de sentir. Para proponer un nuevo reparto de las cosas, un nuevo reparto de lo conceptual, de lo sensible. Esto es lo nuevo: la forma de resolver de otra manera los problemas, porque se los ha sabido plantear de otra manera, de una forma nueva.[107] No se piensa por naturaleza sino por encuentro, resonancia, “En el universo todo son encuentros”.[108] Así, un encuentro *entre* filosofía y arte es una relación que nos fuerza, una necesidad que nos hace experimentar el afuera de la filosofía y del arte para arrojarnos a ese espacio *intermezzo* propio del pensamiento, de la creación. Como la hierba entre los adoquines, las artes y la filosofía, en una alianza activa del pensamiento, resisten a los poderes que las asedian, creando un nuevo reparto de lo conceptual y lo sensible que promueven nuevas formas de pensar y de sentir, y

abren camino a nuevas formas de subjetividad. Escribir, componer, y en definitiva pensar son una tentativa de liberar la vida de aquello que la aprisiona.

Bibliografía del autor

DELEUZE, G. y F. GUATTARI, *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (trad. Francisco Monge), Buenos Aires, Paidós, 2007.

DELEUZE, G. y F. GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor* (trad. Jorge Aguilar Mora), México, Ediciones Era, 1990.

DELEUZE, G. y F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. José Vázquez Pérez y Umbelena Larraceleta), Valencia, Pre-Textos, 1997.

DELEUZE, G. y F. GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?* (trad. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1993.

DELEUZE, G., *Conversaciones. 1972-1990* (trad. José Luis Pardo), Valencia, Pre-Textos, 1996.

DELEUZE, G., *Crítica y clínica* (trad. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1996.

DELEUZE, G., *Derrames ente el capitalismo y la esquizofrenia.* Buenos Aires, Cactus, 2005.

DELEUZE, G., *Diálogos* (trad. José Vázquez Pérez), Valencia, Pre-Textos, 1980.

DELEUZE, G., *Diferencia y repetición* (trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece), Barcelona, Amorrortu, 2002.

DELEUZE, G., *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-Textos 2007.

DELEUZE, G., *El bergsonismo* (trad. Luis Ferrero Carracedo), Madrid, Cátedra, 1996.

DELEUZE, G., *El Leibniz de Deleuze: exasperación de la filosofía,* Buenos Aires, Cactus, 2006.

DELEUZE, G., *El pliegue: Leibniz y el barroco* (1.ª ed., trad. José Vázquez Pérez), Buenos Aires, Paidós, 2008.

DELEUZE, G., *Empirismo y subjetividad* (trad. Hugo Acevedo), Barcelona, Gedisa, 2002.

DELEUZE, G., *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2003.

DELEUZE, G., *Foucault* (trad. José Vázquez Pérez), Barcelona, Paidós, 1987.

DELEUZE, G., *La filosofía crítica de Kant* (trad. Marco Aurelio Galmarini), Madrid, Cátedra, 1997.

DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (trad. Irene Agoff), Barcelona, Paidós, 1984.

DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (trad. Irene Agoff), Barcelona, Paidós, 1987.

DELEUZE, G., *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

DELEUZE, G., *Lógica del sentido* (trad. Miguel Morey y Victor Molina), Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1994.

DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía* (trad. Carmen Artal), Barcelona, Anagrama, 2002.

DELEUZE, G., *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (trad. Irene Agoff), Barcelona, Amorrortu, 2001.

DELEUZE, G., *Proust y los signos* (trad. Francisco Monge), Barcelona, Anagrama, 1970.

DELEUZE, G., *Spinoza: filosofía práctica* (trad. Antonio Escotado), Buenos Aires, Tusquests, 2004.

DELEUZE, G. y M. Foucault, “Los intelectuales y el poder” en *Microfísica del poder* (trad. J. Varela y F. Álvarez-Uría), Madrid, La Piqueta, 1992, pág. 78-88.

DELEUZE, G., “¿Qué es un dispositivo?, en E. Balbier *et al.*, *Michel Foucault. Filósofo* (trad. Alberto Bixio), Barcelona, Gedisa, 1990, págs. 155-163.

DELEUZE, G., “Deseo y placer” en *Archipiélago* (trad. Javier Sáez), N.º 23 (*Al borde del Sujeto*), 1995, págs. 12-20.

DELEUZE, G., “Dualism, Monism and Multiplicities”, en *Contretemps2*, mayo de 2001, págs. 92-107.

DELEUZE, G., “El misterio de Ariadna” (trad. Edgardo Gutiérrez), *Cuadernos de Filosofía,* N.º 41, 1995, pp. 19-24.

DELEUZE, G., “Estado y máquina de guerra”, en C. Ferrer (Ed.), *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo,* La Plata, Terramar, 2005, págs. 167-196.

DELEUZE, G., “Las cartas del mal”, en Spinoza, B., *Las cartas del mal. Correspondencia Baruch de Spinoza–Willem Van Blijenbergh* (trad. Natascha Dolkens), Buenos Aires, Caja Negra, 2006, págs. 85-100.

DELEUZE, G., “Posdata sobre las sociedades de control” en C. Ferrer (Ed.), *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo,* La Plata, Terramar, 2005, págs. 115-122.

DELEUZE, G., “Qué viene después del sujeto”, *Zona Erógena*, N.º 18, 1994.

DELEUZE, G., “A propos des nouveaux philosophes et d´un problème plus général”, *Minuit,* N.º 24, 1977.

Bibliografía sobre el autor

ABRAHAM, T. (Comp.), *La máquina Deleuze*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

ABRAHAM, T., *Pensadores bajos. Sastre, Foucault, Deleuze*, Buenos Aires, Catálogos, 1987.

ALLIEZ, E. (Dir.), “Gilles Deleuze, una vida filosófica”*,Encuentros Internacionales Gilles Deleuze*, Río de Janeiro-Sao Pablo, Colegio Internacional de Estudios Filosóficos Transdisciplinarios, 1996.

ALLIEZ, E., *Deleuze filosofía virtual,* Sao Paulo, Editora 34, 1996.

ANSELL-PEARSON, K., *Germinal Life: The Repetition and Difference of Deleuze*, New York-London, Routledge, 1999.

BADIOU, A., *Deleuze. El clamor del ser* (trad. Dardo Scavino), Buenos Aires, Manantial, 2002.

BOUNDAS, C. (Comp.), *Deleuze. The Intensive Reduction*, New Cork-London, Continuum, 2009.

BRAIDOTTI, R., *Sujetos nómades*, Barcelona, Gedisa, 2000.

BRYANT, L., *Difference and givenness: Deleuze's trascendetal empiricism and the ontology of immanence*, Illinois, Northwestern University Press, 2008.

BUCHANAN, I. y C. Colebrook (Eds.), *Deleuze and Feminist Theory*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000.

COLEBROOK, C., *Understanding Deleuze*, Australia, Allen & Unwin, 2002.

DELANDA, M., *Philosophy of Society*, New Cork-London, Continuum, 2006.

DUE, R., *Deleuze,* Cambridge-Malden, Polito Press, 2007.

ENGELSCHMIDT, P., *The War Machines of Madness. A Transversal Inquiry into the Sectores of Psychiatry in Denmark*, Dinamarca, Copenhagen Business School, 2001.

FLAXMAN, G. (Ed.), *The Brain Is The Screen. Deleuze and the philosophy of cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

FOUCAULT, M. y G. Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, España, Anagrama, 2006, pág. 25.

GARCÍA HODGSON, H., *Foucault, Deleuze, Lacan. Una política del discurso*, Buenos Aires, Quadrata, 2005.

GARCÍA, R., *La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

GILBERT, J., *Anticapitalism and Culture. Radical Theory and Popular Politics*, Oxford, Berg, 2008.

GROZS, E., *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the framing of the Earth*, Nueva York, Columbia University Press, 2008.

HARDT, M., *Gilles Deleuze: un aprendizaje filosófico* (trad. Alcira Bixio), Buenos Aires, Paidós, 2004.

HERZOGENRATH, B. (Ed.), *An [Un]Likely Alliance: Thinking Environment[s] with Deleuze-Guattari,* Newcastle, Cambridge

Scholars Publishing, 2008.

HUGHES, J., *Lines of flight. Reading Deleuze with Hardy, Gissing, Conrad, Woolf*, Inglaterra, Sheffield Academic Press, 1997.

LAWLOR, L., *The Implications of Immanence Toward a New Concept of Life*, Nueva York, Fordham University Press, 2006.

MALEŠEVIĆ, S. e I. MacKenzie (Eds.), *Ideology after poststructuralism*, Londres, Pluto Press, 2002.

MARRATI, P., *Gilles Deleuze. Cine y filosofía* (trad. Emilio Bernini), Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

MARRATI, P., *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy*, Estados Unidos, John Hopkins University Press, 2008.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, F., *Ontología y diferencia. La filosofía de Gilles Deleuze*, Madrid, Editorial Orígenes, 1987.

MAY, T., *Gilles Deleuze. An Introduction*, Nueva York, Cambridge University Press, 2005.

MENGUE, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple* (trad. J. M. Fava y L. Taxi), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008.

MONACO, B., *Machinic Modernism. The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce*, Nueva York, Palgrave, 2008.

O´SULLIVAN, S. y S. Zepke, *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, Nueva York-London, Continuum, 2008.

O´SULLIVAN, S., *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*, Nueva York, Palgrave, 2006.

OLKOWSKI, D., *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, University California Press, 1999.

PARISI, L., *Abstract Sex. Philosophy, Bio-technology and the Mutations of Desire*, Nueva York-London, Continuum, 2004.

PATTON, P., *Deleuze and the political*, Londres, Routledge, 2000.

PATTON, P., *Deleuze y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.

PELLEJERO, E., Gilles *Deleuze: diferencia y repetición. Montaje*

histórico de una problemática filosófica, S/D, 1999.
PIERRE-ANDRÉ BOUTANG (Dir.)*, Gilles Deleuze´s ABC*, 1996.
PORTER, R., *Deleuze and Guattari: Aesthetics and Politics*, Cardiff, University of Wales Press, 2009.
POSTER, M. y D. Savat, (Eds.), *Deleuze and New Technology*, Edimburgo, Edinburgh University Press. 2009.
RAUNIG, G., *Mil máquinas.Breve filosofia de lãs máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficante de Sueños, 2008.
RAWES, P., *Space, Geometry and Aesthetics. Through Kant and Towards Deleuze*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2008.
RODOWICK, D., *Deleuze´s time machine*, Estados Unidos, Duke University Press, 1997.
SEMETSKY, I., (Ed.), *Nomadic Education: Variations on a Theme by Deleuze and Guattari*, Rotterdam, Sense Publishers, 2008.
STIVALE, C., *Gilles Deleuze's ABCs. The Folds of friendship*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
SOSA, J y S. Díaz*, Hacer Audibles… Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y a música contemporânea*, Mar del Plata, Suárez, 2013.
SUTTON, D. y D. Martin-Jones, *Deleuze, reframed*, Nueva York, Tauris, 2008.
TELES, A., *Una filosofía del porvenir. Ontología del devenir, ética y política*, Buenos Aires, Altamira, 2002.
ZAMBRINI, A., *El deseo nómade. Una clínica del acontecimiento, desde Nietzsche, Deleuze, Guattari…*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2000.
ZIZEK, S., *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
ZOURABICHVILI, F., *Deleuze. Une Philosophie de L'Événement*, París, Presses Universitaires de France, 1994.
ZOURABICHVILI, F., *El vocabulario de Deleuze* (trad. V. Goldstein), Buenos Aires, Atuel, 2007.
ZOURABICHVILI, F., *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*,

España, Amorrortu, 2004.

---

1. Deleuze, G. y C. Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 2004, pág. 11.↩
2. Sosa, J y S. Díaz, *Hacer audibles… Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y a música contemporânea*, Mar del Plata, Suárez, 2013, pág. 14.↩
3. Deleuze, G. y C. Parnet, *op. cit.,* pág. 13.↩
4. *Ibidem*, pág. 5.↩
5. Cf. Patton, P., *Deleuze y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2013, pág. 38.↩
6. Cf. Deleuze, G y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia,* Pre-textos, 1997, pág. 299.↩
7. *Ibidem*, pág. 299.↩
8. Cf. Mengue, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple* (trad. J. M. Fava y L. Taxi), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008., pág. 51.↩
9. Cf. *Ibidem,* pág. 56.↩
10. Deleuze, G., *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 2006, pág. 209.↩
11. *Idem*, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, 2002, pág. 152.↩
12. Cf. Deleuze, G. y C. Parnet, *op. cit.*, págs. 29-30.↩
13. Deleuze, G., *op. cit.,* págs. 210.↩
14. *Ibid*em, pág. 211.↩
15. Cf. Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, España, Amorrortu, 2002, págs. 201-206.↩
16. Cf. *Ibidem,* pág. 208.↩
17. *Ibidem*, pág. 214.↩
18. Cf. *Ibidem*, págs. 213-214.↩
19. Cf. *Ibidem*, págs. 227-234.↩
20. Mengue, P., *op. cit.,* pág. 254.↩
21. Cf. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 237.↩
22. *Ibidem,* pág. 243.↩
23. *Ibidem,* pág. 247.↩
24. Cf. *Ibidem,* págs. 242-250.↩
25. Cf. *Ibidem,* págs. 253-254.↩
26. Cf. Patton, P., o*p. cit.,* pág. 37.↩
27. Cf. *Ibidem,* pág. 37.↩
28. Deleuze, G., *op. cit*., pág. 210.↩
29. Cf. Mengue, P., *op. cit.*, pág. 251.↩
30. Deleuze, G. y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (trad. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 148.↩
31. Deleuze, G. y C. Parnet, *op. cit*., pág. 17.↩
32. Deleuze, G., *op. cit*., pág. 3.↩
33. Deleuze, G. y C. Parnet, *op. cit.,* pág. 20.↩
34. Deleuze, G., *op. cit.,* págs. 7-8.↩
35. Cf. *Ibid.* pág. 191.↩
36. Deleuze, G. y C. Parnet, o*p. cit.,* pág. 55.↩
37. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 151.↩
38. Deleuze, G. y F. Guattari, o*p. cit.,* pág. 161.↩
39. Deleuze, G. y C. Parnet, o*p. cit.,* 6.↩
40. Cf. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 3.↩
41. Deleuze, G. y F. Guattari, o*p. cit.*, págs. 12-13.↩
42. Cf. *Ibidem,* pág. 12.↩
43. Cf. *Ibidem,* pág. 14.↩
44. Deleuze, G. y C. Parnet, o*p. cit.,* pág. 14.↩
45. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 230.↩
46. Cf. Deleuze, G. y F. Guattari, o*p. cit.*, pág. 8.↩

47. *Ibidem*, pág. 9.
48. Pellejero, E., *Deleuze y la redefinición de la filosofía. Apuntes desde la perspectiva de la inactualidad* (tesis doctoral), 2007, pág. 230.
49. *Ibidem,* págs. 215-216.
50. Cf. Zourabichvili, F., *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, España, Amorrortu, 2004, págs. 26-27.
51. Cf. Deleuze, G., *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1970, págs. 177-185.
52. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 227.
53. Cf. Zourabichvili, F., *op. cit.,* pág. 34.
54. Cf. Foucault, M. y G. Deleuze, *Theatrum philosophicum seguido deRepetición y diferencia*, España, Anagrama, 2006, pág. 25.
55. Cf. Zourabichvili, F., *op. cit.,* pág. 28.
56. Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.,* pág. 11.
57. Deleuze, G., *op. cit.,* pág 192.
58. *Ibidem,* pág. 11.
59. Cf. *Ibidem,* págs. 13-14.
60. *Ibidem*, pág. 26.
61. Cf. *Ibidem*, pág. 27.
62. Cf. *Ibidem*, pág. 39.
63. *Ibidem*, pág. 41.
64. *Ibidem*, pág. 75.
65. Cf. *Ibidem*, págs. 63-65.
66. *Ibidem*, pág. 65.
67. Cf. *Ibidem*, pág. 77.
68. Cf. *Ibidem*, pág. 66.
69. Cf. Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.,* pág. 78.
70. Cf. *Ibidem*, págs. 52-53.
71. Cf. *Ibidem*, pág. 83.
72. *Ibidem*, pág. 13.
73. Cf. *Ibidem*, pág. 84.
74. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 198.
75. *Ibidem*, pág. 199.
76. Cf. *Ibidem*, pág. 199.
77. Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.,* pág. 46.
78. *Ibidem*, pág. 41.
79. Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.,* pág. 167.
80. *Ibidem*, pág. 165.
81. *Ibidem*, pág. 178.
82. Cf. *Ibidem*, págs. 202-204.
83. Cf. *Ibidem*, pág. 203.
84. *Ibidem*, pág. 205.
85. Cf. *Ibidem*, pág. 205.
86. *Ibidem*, pág. 207.
87. *Ibidem*, pág. 168.
88. Cf. *Ibidem*, pág. 165.
89. Deleuze, G., *op. cit.*, pág. 41.
90. Cf. Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.*, pág. 175.
91. Cf. *Ibidem*, pág. 174.
92. *Ibidem*, pág. 170.
93. Cf. *Ibidem*, pág. 180.
94. Deleuze, G., *op. cit.*, pág. 66.
95. *Ibidem*, pág. 63.
96. Cf. *Ibidem*, pág. 199.
97. *Ibidem*, pág. 178.
98. Cf. *Ibidem*, pág. 179.
99. Cf. *Ibidem*, pág. 218.
100. *Ibidem*, pág. 194.

101. *Ibidem*, pág. 198.↲
102. Deleuze, G.*, op. cit.,* pág. 169.↲
103. Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.,* pág. 33.↲
104. Cf. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 197.↲
105. *Ibidem*, pág. 201.↲
106. Cf.Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.,* pág. 200.↲
107. Cf. Deleuze, G., *op. cit.,* pág. 200.↲
108. Deleuze, G. y C. Parnet, *op. cit.,* pág. 69.↲

Jean-Marie Schaeffer y la propuesta de una estética naturalizada

Nahir Fernández

Introducción

En este capítulo pretendemos brindar un acercamiento introductorio al pensamiento de Jean-Marie Schaeffer, un filósofo francés contemporáneo aún en actividad que hace investigaciones sobre estética, pero sin descuidar otras aristas del conocimiento humano que usualmente se ven relegadas en tales estudios. Para comenzar delinearemos algunos aspectos de su biografía académica, y luego nos adentraremos con más detalle en algunas de sus tesis filosóficas que se encuentran extendidas en sus numerosas publicaciones.

Schaeffer nació en 1952, y tuvo una importante formación filosófica sobre la que profundizaremos a continuación. Actualmente se desempeña como director de estudios de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, y como investigador del Centro Nacional de la Investigación Científica, ambos en su Francia natal. Además es miembro del Centro de Investigaciones en las Artes y el Lenguaje, habiendo sido su director entre los años 2002 y 2012. Gracias a sus investigaciones, en 1992 obtuvo una medalla de bronce del Centro Nacional de la Investigación Científica. Son pocos los datos biográficos a los que tenemos acceso, pero no podemos dejar de mencionar que en el año 2013 estuvo en la Argentina para brindar un seminario sobre la experiencia estética en la

UNSAM. Con motivo de su visita fueron realizadas varias entrevistas en medios locales, las cuales utilizamos en esta oportunidad como nuestra fuente.

La trayectoria académica de Schaeffer se encuentra en sus orígenes ligada a la filosofía analítica. Tal y como él mismo indica en una de las entrevistas mencionadas,[1] tuvo formación en lógica y filosofía de las ciencias, siguiendo la inspiración de la Escuela de Viena. Podemos afirmar que en las bases de esta tradición encontramos una concepción de la filosofía como una disciplina que resulta inseparable de otros saberes. En la época en que estudió Schaeffer, estos saberes eran la lógica, la matemática y la física. Sin embargo, con el correr de los años otras ciencias fueron pasando al primer plano, hasta llegar a la actualidad donde son las ciencias cognitivas,[2] la biología y la psicología aquellos campos de estudio con los que la filosofía dialoga en mayor medida. No obstante esta afirmación es materia discutible, ya que lleva implícita una toma de postura acerca de los aspectos propios de la práctica filosófica y de la interdisciplinariedad (en un momento profundizaremos sobre esta cuestión al hablar del naturalismo). Schaeffer manifiesta que incluso la tradición fenomenológica,[3] a pesar de su mirada sumamente crítica sobre la relación entre filosofía y ciencia, se está acercando a las disciplinas científicas que ya mencionamos.

Estas particularidades que venimos detallando saltan a la vista al momento de hacer un recorrido por sus obras. Tal es así que nos encontramos con trabajos sobre teoría literaria, teoría del arte y estética y, entremedio de ellos, un libro de las características de *El fin de la excepción humana*, donde propiamente hablando no se ocupa de la estética, sino más bien de la antropología y la biología, y su relación con las elaboraciones filosóficas que las enmarcan. Algunas de sus obras traducidas al español[4] son *La imagen precaria* (1987/1990), donde desarrolla un estudio sobre la fotografía;

El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días (1992/1999); *¿Por qué la ficción?* (1999/2002); *Adiós a la estética* (2000/2005), un ensayo que puede servir como pantallazo general de su pensamiento; *¿Qué es un género literario?* (1989/2006); *El fin de la excepción humana* (2007/2009); Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura? (2011/2013); y *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética* (2012).

Entre sus obras que no se han traducido al español, encontramos *La naissance de la littérature.* La théorie esthétique du romantisme allemand (1983), Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (con Oswald Ducrot) (1995/2002), Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes (1996), Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie (con Nathalie Heinich) (2004), *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art* (2009), y *L'Expérience esthétique* (2015). A su vez ha publicado numerosos artículos en revistas de alcance internacional.

A juzgar por sus trabajos el interés de Schaeffer está puesto en estudiar, por un lado, nociones centrales de la teoría del arte en general y de la teoría literaria en particular. Y por otro lado, las cuestiones principales que hacen de la estética una disciplina filosófica, analizando su desarrollo histórico. Con respecto a este segundo punto encontramos tal vez las que son las formulaciones más incisivas de nuestro autor, ya que en varios de sus textos su análisis acerca del origen de la disciplina estética lo lleva a cuestionar el papel que esta tiene actualmente. Luego veremos cuál es el motivo del cuestionamiento que elabora, pero por ahora alcanza con mencionar que para Schaeffer resulta imprescindible una revisión de la doctrina estética que permita ponerla en consonancia con otras áreas del saber humano, puntualmente con disciplinas de carácter científico. Así la crítica filosófica se

torna radical, con miras a superar su propio aislamiento respecto de los estudios científicos recientes sobre el ser humano en tanto ser biológico. Realiza una suerte de genealogía sobre la noción de excepcionalidad humana que, según su postura, ha transido a la filosofía y más particularmente a la antropología filosófica. Esta noción ha delimitado el modo de relacionarse la filosofía con las demás disciplinas que toman al ser humano como objeto de estudio.

Como guía para acercarnos a su pensamiento, podemos mencionar que nuestro autor se muestra interesado en preguntas sobre estética y arte que están en estrecha relación con la naturaleza social del ser humano. Por este motivo, sus indagaciones lo llevan en numerosas oportunidades hacia el campo de las ciencias sociales, en especial de la antropología, pero también se acerca a cuestiones que tienen que ver con la biología referidas especialmente a la cognición. Esto último es lo que le proporciona especificidad a sus trabajos dentro del contexto francés en el que se desenvuelve donde, por ejemplo, la antropología cultural[5] se entiende a sí misma distanciada de la biología.

Es decir que Schaeffer da cuenta de las bases biológicas de la cognición humana, ya que la relación estética es comprendida como una clase de proceso cognitivo. Pero esto no conlleva una reducción de las preguntas o cuestiones eminentemente filosóficas a respuestas del orden de lo científico, sino que de lo que se trata es de abrir el diálogo entre disciplinas para lograr un abordaje integrado del ser humano. Tal naturalismo no reduccionista opera para nuestro autor como un enfoque de base, a la manera de supuestos de sus trabajos más específicos sobre literatura y sobre estética. En este sentido realiza también un análisis crítico de la disciplina estética: Schaeffer se propone avanzar en proposiciones en vez de permanecer estancado en la mera crítica de teorías o el comentario de textos canónicos, superando así la mera

especulación. Apunta a repensar la posición del ser humano en el planeta, en un ida y vuelta entre observaciones con pretensión de universalidad y alertas sobre el riesgo de caer en miradas de corte etnocéntrico o antropocéntrico.

Advertimos que la mayoría de las nociones con que trabaja Schaeffer se encuentran entrelazadas de tal modo que cada una de ellas implicaría mencionar también las demás. Para evitar la recursividad en la exposición, empezaremos con un análisis de los aspectos de su trabajo más ligados a la antropología, donde podremos ver lo que consideramos como los presupuestos generales sobre los que descansan sus abordajes más específicos sobre la disciplina y la experiencia estética.

Alcances extraestéticos: la tesis de la excepción humana

Como ya señalamos, en los trabajos de Schaeffer se puede reconstruir la relación de la experiencia estética con la cognición humana, lo cual implica una relación de la disciplina estética con el ámbito de las ciencias que estudian al ser humano, especialmente la antropología y la biología. Las descripciones que dichas ciencias realizan sobre algunos aspectos del ser humano no entran en contradicción con las reflexiones filosóficas propias de la disciplina estética sino que, muy por el contrario, las enriquecen en una suerte de continuidad. Esta mirada se fundamenta en un presupuesto de corte naturalista que nuestro autor defiende como puerta de entrada a una lectura de la complejidad que constituye a la humanidad como especie biológica. Por este motivo, las ciencias no serían simplemente ajenas a las disquisiciones de otras aristas que hacen a la vida humana. Comprender correctamente lo que refiere Schaeffer al hablar de un marco naturalista es nodal, y por ello profundizaremos un poco más en esta noción.

Convendría detenerse por un momento a analizar en qué

sentido el ámbito de las ciencias sería un ámbito extra-estético. Para la concepción tanto de disciplina como de experiencia estética que busca mantener nuestro autor, el corte o límite entre lo que pertenece a la estética y lo que no reside en el tipo de relación que el ser humano entabla con su mundo circundante. Schaeffer intenta dejar atrás la utilización de pares dicotómicos que obturan los análisis, y también se muestra renuente a la escalada ontológica, es decir, a ver objetos donde hay relaciones. Esto va a quedar claro cuando se explicite cuál es la noción de estética con la cual, de algún modo, Schaeffer estaría rivalizando, aquella que está ligada a un modo particular de concebir el rol de la filosofía con respecto a las ciencias, y también el rol de estas en cuanto al estudio del ser humano (la distinción entre perspectivas privilegiadas y exteriores).

En uno de sus trabajos, Schaeffer apunta a poner en evidencia lo que denomina como la tesis de la excepción humana y las consecuencias que esta conlleva para abordar el tema de la identidad del ser humano. En primer término la caracteriza, para luego mostrar enfoques que permiten superarla o dejarla de lado para encaminarse hacia un estudio integrado del ser humano. Este recorrido nos lleva por distintas aristas tanto de la antropología como de la biología sin descuidar a su vez la impronta filosófica que en todo momento sobrevuela la cuestión misma de la naturaleza humana. En lo que sigue, haremos un recorrido por las nociones centrales que despliega Schaeffer en su obra *El fin de la excepción humana*, lo cual nos servirá como un mapa general del pensamiento del autor en el cual ubicaremos luego sus elaboraciones específicas referidas a la estética. Este recorrido nos permitirá empezar a vislumbrar el modo en que se conectan las distintas concepciones específicas que nuestro autor emplea en su mirada sobre la experiencia estética.

La tesis de la excepción humana (en adelante, Tesis) se

encuentra afianzada en una cultura particular: la occidental, moderna, es decir aquella en la cual nos inscribimos. Con esto ya podemos ver de qué modo Schaeffer va perfilando una alerta hacia el etnocentrismo. La Tesis se articula alrededor de cuatro características: la primera es la ruptura óntica entre el ser humano y todo lo demás (ya sea orgánico o inorgánico), postulando una diferencia de naturaleza que como tal es irreductible. La segunda característica es el dualismo ontológico, es decir, una dualidad de planos (material y espiritual, para resumir) que por un lado refuerza la dualidad óntica entre humanos y animales y que a su vez implica una ruptura en el interior del ser humano. La tercera es la concepción gnoseocéntrica del ser humano, esto es, la identificación entre lo propio del ser humano y su capacidad de razonar o conocer. La cuarta y última característica es una postura de corte metodológica acerca de la vía de acceso al conocimiento de lo propiamente humano, que remarca una postura antinaturalista.

La visión del ser humano expresada en la Tesis surge entonces de la conjunción de esas cuatro afirmaciones. Sin embargo, no puede desdeñarse la visión del ser humano surgida a partir de las investigaciones de las ciencias naturales y sociales. Lo que remarca Schaeffer, entonces, es que la Tesis implica una antinomia en la concepción del ser humano: se lo comprende como especie biológica pero a la vez se supone que trasciende esta dimensión, siendo una excepción. La Tesis toma forma en la filosofía, en las ciencias sociales y en las ciencias humanas.[6] Así, para cada uno de estos ámbitos, lo distintivo de la identidad humana reside en el sujeto, en su ser social o en su ser cultural (respectivamente). Del funcionamiento de la Tesis se desprenden entonces consecuencias que atañen a distintos planos. En el plano cognitivo, se adopta una concepción segregacionista del saber humano; en el epistemológico, se descalifica a los saberes externalistas a la

vez que pretende fundarlos, en un movimiento de inmunización epistémica. Por último, en cuanto a la naturaleza biológica, se opone a un naturalismo integral, cayendo en una postura reduccionista.

Schaeffer se dedica entonces, en primer término, a exponer el funcionamiento de la Tesis, reconstruyendo por momentos su genealogía. Luego analiza sus consecuencias y propone una salida desde un marco naturalista:

> […] Se trata tanto de salir de las escisiones perjudiciales que ella instituyó como de articular los elementos de una visión integrada de la identidad humana que permita a las ciencias de la cultura desarrollarse de común acuerdo con los otros conocimientos referentes al hombre.[7]

Por nuestra parte, consideramos pertinente reconstruir los argumentos que presenta el autor sobre el funcionamiento de la Tesis, ya que esto nos permitirá comprender mejor el sentido de su propuesta específica dentro del campo de la estética.

El postulado de la ruptura óntica funciona en conjunto con el del dualismo ontológico,[8] mientras que el postulado referido al gnoseocentrismo lo hace con el antinaturalismo.[9] Veremos de qué modo se dan estas relaciones entre aspectos de la Tesis y cuál es la propuesta de Schaeffer para superarlos. El dualismo ontológico afirmado por la Tesis implica hacer referencia a dos clases de ser: el espiritual y el material, o si se prefiere, distinguir entre la interioridad y la fisicalidad. Schaeffer muestra que entre esta afirmación y la idea de una ruptura óntica hay una relación de dependencia con una direccionalidad específica. Es decir: para sostener que hay dos clases de entes se debe admitir previamente que hay dos modalidades irreductibles de ser. Luego el dualismo ontológico resulta replicado en el interior del ser humano, que se encontraría dividido entre dos órdenes mutuamente

excluyentes. Se despliegan así numerosos pares oposicionales: afectividad/racionalidad, necesidad/libertad, naturaleza/cultura, instinto/moralidad.

Según nuestro autor, se puede ver que en esas dicotomías un polo constituye la negación del otro, y que la esencia de la identidad humana se ha ubicado siempre en uno de ellos, tomando al otro como una determinación exterior. Esta división es en sí misma un inconveniente al momento de abordar el tema de la identidad humana y por ese motivo la salida de los problemas ocasionados por tal dualismo ontológico no reside en acentuar uno de los dos polos.[10] La propuesta de Schaeffer es contrastar la ruptura óntica con una visión continuista, evolucionista y no antropocentrada de la vida. En un momento profundizaremos en esta cuestión al explicitar el marco naturalista al que adhiere Schaeffer.

Destaquemos ahora, haciendo una breve referencia al despliegue histórico (y geográfico) de la Tesis, que su radicalización se produjo en la modernidad, mediante la interiorización de la divinidad. El hombre occidental "Se planteará él mismo como origen y fundamento de su propio estatus de excepción",[11] lo que lo conduce a afirmarse como único en el sentido de inmaterial y excepcional, en un movimiento de trascendentalización inmanente. Dice Schaeffer que "El hombre va a fundarse en su propia subjetividad para extraerse del orden de lo viviente".[12]

Recordemos que los otros dos pilares de la Tesis, además de la ruptura óntica y el dualismo ontológico, son el gnoseocentrismo y el antinaturalismo. Veremos ahora de qué manera se relacionan y qué implicancias tienen para el proyecto de Schaeffer. El gnoseocentrismo es la postura que ubica la esencia humana en el acto de pensar, y en la actividad teorética lo propiamente humano. Esto significa que se encuentra ligado a un proyecto metafísico. Con Descartes, el dualismo ontológico que ya describimos se convierte en ruptura

óntica, al concederle un privilegio epistémico a la conciencia autorreflexiva. Mediante su procedimiento autofundador, “La conciencia-de-sí se prueba a sí misma su distinción de esencia contra toda heterodeterminación ‘física’”.[13] De esta manera la corporeidad será tomada como una exterioridad radical: “Concebido como pensamiento puro, el sujeto humano es al mismo tiempo exterior al mundo y soberano frente a él”.[14]

El gnoseocentrismo desemboca así en un antinaturalismo, en tanto opera un segregacionismo en el interior del conocimiento. Esto significa que se afirman fronteras epistémicas entre la filosofía y las ciencias que tienen la pretensión de estudiar el espíritu humano: “El privilegio epistémico concedido a la autoconstitución de la conciencia como fundamento internalista de toda validez cognitiva y el antinaturalismo, pues, se implican uno al otro: constituyen las dos caras de la figura moderna de la Tesis”.[15] Hasta aquí la presentación de la Tesis contra la que Schaeffer elabora su propuesta.

La postura naturalista de Schaeffer

Contra el antinaturalismo de la Tesis Schaeffer propone un enfoque naturalista como elemento clave para lograr una mirada integrada sobre el ser humano. Para ello explicita en qué medida la biología de la evolución implica una naturalización de la identidad humana, es decir, en tanto y en cuanto se la piensa como la identidad de una forma de vida biológica. Esta es la primera consecuencia de tal naturalización, a la cual le siguen otras tres. Una de ellas es la historización de la identidad humana al repatriar al ser humano en la historia de la vida sobre la Tierra. Esto último conlleva la adopción de una perspectiva no esencialista y no finalista de la identidad humana, y permite a su vez superar la perspectiva antropocéntrica según la cual el ser humano era considerado el pináculo de la evolución. Nos remitiremos a las palabras del

autor para dejar en claro este punto, al que comprendemos como la clave de su argumentación:

> Si el ser humano con sus aptitudes cognitivas y sus normas de conducta es íntegramente el resultado y la continuación de una historia, que es la de la evolución de lo viviente sobre nuestro planeta, entonces la vida subjetiva reflexiva no puede tener un fundamento trascendental. Como las otras características del “animal humano”, no puede tener más que una genealogía filogenética. La conciencia-de-sí (humana), lejos de poder ser llamada autofundada, aparece desde esta perspectiva como una propiedad funcional heterofundada: es el resultado de una larga historia evolutiva, marcada por mutaciones aleatorias y una presión selectiva diferencial. Vista desde esta perspectiva, la humanidad del ser humano, pues, no es la de un “sujeto existente”,[16] es decir, la de un ente que se arrancaría a la inmanencia intramundana: reside en aptitudes, estructuras mentales, reglas sociales, etc., que se cristalizaron en el curso de su genealogía filogenética y de su historia.[17]

En la cita precedente se puede observar cuáles son los aspectos del naturalismo al que adhiere Schaeffer, que implica integrar a la humanidad en la continuidad de lo viviente, dejando de lado la excepcionalidad. Sin embargo hay que advertir que destacar la animalidad de la humanidad no implica caer en uno de los polos de algún dualismo, sino todo lo contrario: es un paso a favor de una lectura integrada sobre la identidad humana, que permite superar la ruptura óntica manifiesta en la Tesis.

Postular una unidad esencial de la vida implica entonces superar el discontinuisimo que surgía de la ruptura óntica. Esto conlleva a su vez dejar de lado el sesgo monocausalista para comprender la vida, a favor de una perspectiva que atienda a sus múltiples causas. La concepción biológica del ser humano que nuestro autor toma como base es a-teleológica, no

antropocentrada y no esencialista, lo que significa superar las concepciones fijistas acerca de la identidad humana. Dice Schaeffer:

> En este sentido, la biologización de la cuestión del hombre implica realmente una identificación estricta de lo que hace a la humanidad de un ser humano con lo que hace de él el miembro que es en el linaje biológico del que forma parte. De esto no se desprende que los hechos sociales y culturales son solo epifenómenos que se injertarían en una "naturaleza" biológica que constituiría su fundamento.[18]

Aquí resalta la advertencia de que esta postura naturalista en ningún sentido implica una reducción a lo biológico de los demás aspectos que constituyen al ser humano, sino que se está intentando superar las escisiones tanto en el interior del ser humano como entre este y lo que lo rodea. Nuestro autor afirma que "Solo una perspectiva naturalista compatible con una concepción no reduccionista de los hechos sociales, culturales y mentales, pues, podrá dar cuenta de la identidad humana".[19] La cultura no es vista como algo que trasciende la biología del ser humano, sino que es tomada como uno de sus rasgos. Recordemos también que la dicotomía misma entre naturaleza y cultura es un producto de los supuestos de la Tesis.

Por último, Schaeffer da cuenta de los malentendidos acerca del término naturalismo,[20] que son numerosos. Por cuestiones de espacio no los describiremos en detalle, pero sí consideramos necesario mencionarlos. Algunas acusaciones entonces apuntan a que se llevaría a cabo un reduccionismo fisicalista de lo mental. También se critican las implicaciones ideológicas que estarían adheridas al naturalismo. Otra acusación es la referida al supuesto desconocimiento de la especificidad humana. Y por último, se le achaca la adopción

de un compromiso ontológico naturalizante en el debate entre naturaleza y cultura. Schaeffer analiza y desestructura cada una de estas acusaciones, mostrando las ventajas de un enfoque naturalista moderado como opción frente a la Tesis.

Ahora trataremos de explicitar las consecuencias que la salida naturalista de la Tesis tiene para la estética y para la concepción de la experiencia estética. Con eso en vista nos detendremos en las observaciones que hace Schaeffer respecto de la estética en tanto disciplina, lo que luego nos llevará a adentrarnos en su conceptualización particular de la experiencia estética.

Estética, teoría del arte y conocimiento

En varios de sus trabajos Schaeffer sostiene que la disciplina estética, desde su consolidación en el siglo XVIII, ha estado ligada a lo que él denomina "teoría especulativa del arte". Esta ejerció una marcada influencia en amplios sectores del mundo del arte occidental entre los siglos XIX y XX, y a su vez en el modo de concebir la relación con las obras de arte. Para esta teoría, el arte se encontraba dotado de una función ontológica, lo que significaba sacralizarlo como portador de esencias y verdades. Según esta tradición, el arte nos permite el acceso al polo más importante de las dualidades (la verdad, el ser) proporcionándonos un conocimiento extático.[21] Sostiene Schaeffer que, de esta manera, esa mirada tradicional o especulativa del arte desemboca en una mirada religiosa.

Schaeffer advierte que de allí se desprendieron consecuencias negativas tales como la reducción de lo estético a lo artístico y la desvinculación del arte del placer estético. En sus trabajos no solo nos advierte sobre estas problemáticas sino que intenta sobreponerlas mediante una estética relacional. Esto último quiere decir que aquello que nos permite hablar sobre objetos estéticos no es una propiedad de estos sino un modo particular de nuestra conducta al relacionarnos con ellos.

Pero antes de describir la propuesta positiva de Schaeffer y de analizar sus antecedentes, recorreremos con un poco más de detalle aquella concepción que critica.

De manera general podemos decir que en la modernidad emerge la conceptualización filosófica sobre el sujeto conocedor, en tanto cuestionamiento al modelo teológico que hasta entonces era imperante. Hacia la dimensión cognoscitiva de la experiencia humana es que se dirigen las meditaciones filosóficas de aquel entonces.[22] Sin embargo esto conllevó una minimización del sujeto en tanto ser que siente. Este último es justamente el aspecto de la subjetividad en el que busca poner el acento la estética: el de los deseos y sentimientos. Pero en sus comienzos, tales reflexiones se encontraban subordinadas a las reflexiones de tipo gnoseológicas. La independización de la estética como disciplina filosófica comienza a consolidarse recién en el siglo XVIII,[23] es decir, cuando deja de ser tan solo un apéndice de la gnoseología y se disocia del gran problema del conocimiento. La teoría de Kant es fundamental en este aspecto, ya que él independiza a la estética como disciplina delimitando como su dominio propio el ámbito de la sensibilidad en tanto sentimiento producido por una determinada experiencia.[24]

Además, desde el siglo XVIII se inscribió a la disciplina estética dentro de la función dominante de la filosofía. La filosofía era considerada como el discurso regulador y normativo sobre la racionalidad humana, y la estética se subordinaba a ella. Esa concepción particular de la disciplina estética tenía la pretensión de "Subordinar los hechos estéticos y artísticos, en cuanto a su validez y legitimidad, a la jurisdicción filosófica".[25] Esta noción fue dominante en lo que respecta a la reflexión sobre la estética en la Europa continental por casi dos siglos. Vemos entonces que la relación entre estética y filosofía se produce para Schaeffer teniendo en

cuenta los siguientes parámetros: “La necesidad de consolidar la legitimidad del juicio estético deriva de la función que la filosofía cree que debe otorgar a ese juicio en el marco de su teoría del conocimiento, a fin de que esta forme una unidad sistemática”.[26] Vale recordar que en la filosofía de Kant que mencionamos hace un momento el juicio estético justamente funciona como articulación entre el ámbito del conocimiento (lo determinado) y el de la libertad o moralidad, implicando así una mediación trascendental.

Los rasgos principales que encuadran a lo que Schaeffer llama “teoría especulativa del arte” son el modo en que aborda el juicio estético, el estatuto ontológico de las obras de arte y la relación entre la dimensión estética y la artística. Su proceder conforma, como destacamos recién, una religión del arte, que se sostiene a partir de una ontología dualista enmarcada por valoraciones determinadas. Se produce entonces una identificación entre la disciplina estética y la teoría del arte. En palabras de Schaeffer:

> En efecto, cuando empleamos el término “estético”, la mayor parte de las veces lo hacemos en tanto que sinónimo del término “artístico”. De ahí la idea según la cual la *teoría estética* sería reducible a una *teoría de las artes*. Esta tesis, que se remonta a la reinterpretación romántica y hegeliana de la estética kantiana, me parece que ha venido siendo extremadamente dañina tanto para la comprensión de las prácticas artísticas como para la de los comportamientos estéticos.[27]

El funcionamiento de estas nociones dio lugar a las consecuencias ya mencionadas para la subsiguiente reflexión (filosófica o no) sobre la conducta estética y sobre el arte, y su desarrollo puede verse desde el romanticismo alemán pasando por Hegel hasta llegar a Heidegger.

En consonancia con lo anterior, otra de las consecuencias

de la signatura que la teoría especulativa del arte tuvo en la consolidación de la estética fue que esta última adoptó un lugar fundante con respecto a su objeto, los objetos estéticos. Sin embargo, Schaeffer argumenta que este movimiento es el de un rodeo ontologizante: se postula un objeto allí donde solo hay una relación. Por su parte él sostendrá que la postulación debe darse en el sentido inverso: la relación con las obras de arte, que puede caracterizarse como relación estética en tanto una experiencia de cierto tipo, es lo que nos permite formar una disciplina particular como la estética. Considera que la naturaleza estética de las obras de arte no es una propiedad intrínseca de las obras, sino una dimensión de la conducta humana. En un momento describiremos con más precisión la postura que Schaeffer tiene a este respecto.

Aquel rodeo ontologizante criticado por Schaeffer se conecta además con otro postulado: el de la identificación entre objetos estéticos y obras de arte. Estas últimas tendrían así un estatuto determinado como objeto de la estética. Pero Schaeffer califica de abusiva a la identificación entre obra de arte y objeto estético. Más adelante veremos que según él la experiencia estética refiere a una conducta cognitiva de cierto tipo, que no se despliega exclusivamente en relación con obras de arte sino que puede tener lugar a partir del contacto con otros aspectos u objetos del mundo circundante. Tampoco hay que confundir, enuncia por último, a la experiencia estética con la disciplina estética. Es indispensable remarcar que Schaeffer intenta quitarle la exclusividad del análisis de la experiencia estética a la disciplina estética, haciendo intervenir a otras disciplinas.[28]

Schaeffer apunta entonces a no identificar a la disciplina estética con la teoría especulativa del arte, ni a los objetos estéticos con las obras de arte y, por último, a no circunscribir o limitar lo estético a lo artístico. Este es el lazo que nos permite conectar con la explicación que hace de la experiencia

estética en tanto conducta, en tanto relación, como forma de evitar el rodeo ontologizante antes mencionado. Este solo surge como producto de la ligazón entre arte y metafísica, propia de un modo de entender lo estético que se ha extendido desde la consolidación de la disciplina. Aquella concepción del Arte con mayúscula y sus características de revelación ontológica (y también epistemológica) estaría en relación con la centralidad humana autootorgada, y sería una consecuencia más de la Tesis que estuvimos analizando en el apartado anterior.

Por el contrario, Schaeffer argumenta que una visión naturalizada como la que él propone nos permitirá atender a los hechos estéticos en tanto conductas concretas, como modos especiales de producir y de relacionarnos con ciertas cosas o acontecimientos. Tal visión naturalizada abre la puerta a abordar las conductas estéticas en términos de un modo particular de relacionarnos con el mundo, compatibilizando el acercamiento filosófico a determinados problemas con el hecho de que el ser humano es un ser biológico. Esto recordando a su vez que "Adoptar este acercamiento 'naturalista' para abordar los hechos estéticos implica que se acepta perder la exclusiva de un análisis para el que solo la tradición propiamente filosófica de la reflexión estética es pertinente".[29]

La experiencia estética naturalizada: conductas estéticas

De lo expuesto en el apartado anterior se desprende que el principal interés de Schaeffer está dirigido al análisis de los comportamientos estéticos, a los que también llama experiencias estéticas o relación estética, y no al debate que se da en el interior de la estética comprendida como disciplina filosófica. Critica que el pretendido papel fundador de la

disciplina estética y de la filosofía en general acaba por dejar de lado el análisis de los hechos estéticos (empíricos) y solo reinterpreta el discurso que analiza esos hechos. Más precisamente, argumenta que los rasgos de aquello que podemos denominar “hechos estéticos” socavarían a la estética en tanto disciplina filosófica, es decir, al lugar que esta pretende con relación al campo del conocimiento humano.

Schaeffer se dedica a investigar entonces los hechos estéticos como conductas humanas que sobrepasan el nivel intrínseco de la obra. Antes de continuar, no obstante, creemos necesario hacer una breve mención de las similitudes y diferencias que guarda la propuesta de Schaeffer con la teoría estética kantiana. Hay que decir que para Kant la experiencia “cognitiva” sería solo aquella que nos provee conocimiento (por medio de la conceptualización que lleva adelante el entendimiento), mientras que la experiencia estética está dada por la facultad de juzgar. El juicio estético refiere entonces según Kant no al objeto sino al sentimiento que produce, y que no se circunscribe a la experiencia de obras de arte. Esto último iría en consonancia con lo que propone Schaeffer respecto de evitar el rodeo ontologizante en el que habría incurrido gran parte de la disciplina estética. Sin embargo, es desde la definición de experiencia estética que inaugura la teoría de Kant que lo estético y lo cognitivo se distancian, abordándose como ámbitos separados. Podemos decir que Schaeffer buscará resaltar la base biológica de ambas experiencias (las cognitivas y las estéticas, como las llamaría Kant).

El interés de Schaeffer está puesto, como dijimos, en reivindicar el estudio de la relación estética, al comprender la experiencia estética como una relación cognitiva de una cierta clase. De este modo, Schaeffer conceptualiza y analiza la experiencia estética en términos de un comportamiento humano intencional. Intencionalidad aquí se usa en el doble sentido de ser una representación mental y de ser sobre algo.

Analiza varios ejemplos que calificaríamos como experiencias estéticas, y aísla los rasgos compartidos por todas ellas.[30] Lo que comparten es tanto ser actividades de discriminación cognitiva, esto es, de discernimiento, como la especificidad de estar cargadas afectivamente, es decir, se las valora por el placer que son capaces de provocar. En lo que sigue daremos cuenta de sus resultados.

El comportamiento estético es entonces descripto como una relación cognitiva con el mundo, donde dejamos que él actúe sobre nosotros. La meta de esa intención es que la actividad cognitiva misma sea fuente de placer. Por ello se dice que el comportamiento estético es interesado, en la medida en que "Toda satisfacción o insatisfacción implica una relación 'interesada' con el estado de cosas o con el objeto que nos gusta o nos disgusta".[31] Además, para que pueda hablarse de comportamiento estético "Es *necesario* que ese (dis)placer regule la actividad de discernimiento, tanto como es *necesario* que el origen de la (in)satisfacción sea la actividad cognitiva".[32]

Tal y como explicitamos hace un momento, Schaeffer apunta que Kant ya había vislumbrado algo similar al referirse al libre juego de las facultades; lo distintivo entonces del planteo de nuestro autor, podemos decir, reside en la naturalización del estudio de la atención cognitiva que define a la relación estética. Habla de la filogénesis del comportamiento estético, pero sin que ello signifique referir a un universal transcultural:

> El hecho de que la conducta estética tenga un fundamento biológico y sea una constante antropológica, al igual que el hecho de que ciertas de sus activaciones puedan depender de preprogramaciones genéticas, no implica en absoluto la tesis de la uniformidad transcultural de objetos y de conductas.[33]

De lo anterior se desprende entonces que la experiencia estética puede categorizarse como una clase de actividad cognitiva con ciertas particularidades. El foco entonces deja de estar puesto en el objeto estético, para pasar a la conducta humana en relación con ese objeto u obra, es decir, la actitud que adoptamos frente a él, ya sea una pintura, un paisaje o un recital de *rock*. Schaeffer comprende entonces a la atención estética como un componente básico del perfil mental humano. Un comportamiento estético tiene según nuestro autor dos rasgos distintivos que se conjugan: la atención cognitiva y la actitud apreciativa. La atención estética da lugar a una activación lúdica del discernimiento cognitivo:

> La irreductibilidad del comportamiento estético radica en la funcionalidad específica de la que dota a la actividad cognitiva: esta es funcional respecto a un estado de satisfacción endógeno, inducido por las actividades mentales que son la atención o el discernimiento. Es importante señalar que el origen directo de la satisfacción es la actividad representacional ejercida sobre un objeto, y no dicho objeto “en sí”. Es esta una de las razones que explican por qué un mismo objeto puede provocar apreciaciones diferentes según las personas.[34]

Algo que también resulta crucial en el planteo de Schaeffer es su crítica al dualismo gnoseológico, entendido como la separación tajante y jerárquica entre el conocimiento sensible y el conocimiento racional según la cual la experiencia estética se ubicaría del lado del conocimiento sensible. Afirma que en la actualidad asistimos a una aceptación mayoritaria de la tesis según la cual en todo proceso de conocimiento se ven involucrados ambos modos de acceso al mundo (el conceptual y el perceptivo), pero que esto no parece afectar a gran parte de la disciplina estética:

> A pesar de que todo lo que sabemos respecto al funcionamiento cognitivo del hombre contradice el dualismo gnoseológico (conceptual vs. perceptivo, racional vs. empírico, espiritual vs. sensible), los que se dedican a la estética filosófica siguen a menudo abordando la cuestión desde este marco [...].[35]

Como vimos cuando reconstruimos la Tesis, a lo largo de la historia de la filosofía podemos rastrear una polarización entre la capacidad racional y la capacidad sensitiva. En los autores modernos, quienes usualmente problematizan el conocimiento, notamos que persiste esta separación tajante entre lo que concierne al ámbito de los sentidos y lo que concierne al ámbito de la razón.[36] Claro que esta adoptó distintos matices en cada abordaje filosófico sobre el conocimiento; por ejemplo, en la disputa entre racionalismo y empirismo, cada corriente enfatizó una de las capacidades. Pero incluso en el empirismo se puede advertir un momento de elaboración intelectual sobre el dato que aportan los sentidos.

Es bien conocida también la mediación que establece Kant cuando sostiene que ambos aspectos son necesarios para que haya conocimiento.[37] Y es a partir de este autor que, como ya aclaramos, se constituye la disciplina estética como tal, cuando elabora una noción particular de experiencia estética, la cual ejerció una marcada influencia dentro de esta disciplina. Es justamente sobre tal forma de concebir a la experiencia estética que trabaja Schaeffer, proponiendo una concepción diferente con miras a acortar la distancia entre la capacidad racional y la sensible, volcándose a un estudio de las bases biológicas de la cognición que serían comunes a ambas capacidades. Aclara además que “La atención estética no es sino muy rara vez una atención puramente perceptiva”,[38] buscando así evitar la brecha insalvable que se abre al utilizar pares dicotómicos que nos obligan a desintegrar aquello que funciona en conjunto.

Conclusiones

Para finalizar, exploraremos brevemente los alcances de la propuesta naturalista que Schaeffer pone en práctica para analizar la conducta estética. En todo lo expuesto buscamos mostrar de qué modo el estudio sobre la experiencia estética impacta según Schaeffer en la manera de concebir al ser humano, en especial desde el punto de vista cognitivo. De esta manera para la estética se vuelven pertinentes los aportes de otras disciplinas, tanto de las ciencias sociales como de las ciencias naturales. Encontramos así un cruce entre la antropología, la biología y la filosofía. Schaeffer desanda el camino que va desde el arte hasta la estética como una conducta humana más que una propiedad de las obras de arte.

Lo anterior se relaciona con el intento de dejar atrás la Tesis y con ello el etnocentrismo y el antropocentrismo de las miradas predominantes sobre lo humano en nuestra cultura occidental y eurocentrada. Schaeffer acerca una mirada biológica y antropológica a la conducta estética, pero eso no quiere decir biologizante. Lejos del cientificismo, busca hacer posible otra estética que dialogue con las demás disciplinas que estudian la complejidad que caracteriza al ser humano. Propone así superar concepciones dicotómicas sobre el ser humano, y esto tiene a su vez consecuencias para la estética en tanto disciplina. Justamente habla de superar esas dicotomías en lugar de quedarse con uno solo de los polos, lo cual sí equivaldría a un movimiento reductivista. El análisis de la experiencia estética no tiene que ser materia específica de la filosofía, sino que en este pueden y deben participar otros saberes. Consideramos que este aporte resulta valioso sobre todo para fortalecer un intercambio interdisciplinar, que promueva una comprensión más profunda y abarcadora tanto de la complejidad del ser humano en general como de la experiencia estética en particular.

Bibliografía del autor

SCHAEFFER, J., *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990.

—. *El arte de la Edad Moderna. La estética y la filosofía del arte del siglo XVIII hasta nuestros días*, Caracas, Monte Ávila, 1999.

—. *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002.

—. *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.

—. *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal, 2006.

—. *El fin de la excepción humana*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

—. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

—. Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.

—. "Experiencia estética: placer y conocimiento", *Boletín de estética*, Año VIII, N.º 25, 2013, págs. 5-34.

Bibliografía sobre el autor

BOGADO, F., "Más que humano. Entrevista a Jean-Marie Schaeffer", *Página 12*, 29 de septiembre de2013. Disponible en www.bit.ly/3biBbKw.

CAMPOS, G. Y M. AZAR, "Interdisciplinariedad y caridad interpretativa en los estudios literarios. Entrevista a Jean-Marie Schaeffer", *Revista Luthor*, N.° 17, Vol. IV, noviembre 2013. Disponible en www.bit.ly/2OUAzTK.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, A., "Reseña de Adiós a la Estética", *Revista Aisthesis*, N.° 39, 2006, págs. 169-172.

OLSZEVICKI, N. Y E. PÉREZ, "La teoría especulativa del arte y la teoría especulativa de la teoría", III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2013. Disponible en www. bit.ly/3bqxClg.

ROSENGURT, C., "Reseña: Jean-Marie Schaeffer, arte, objetos,

ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética”, *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, N.º 27-28, págs. 201-204.

—. “Adiós a la estética: Jean-Marie Schaeffer y su concepción integracionista de la relación estética. Una deriva de la estética filosófica a una estética interdisciplinar”, IV Congreso Internacional Artes en Cruce, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2016. Disponible en www.bit.ly/3k2dw4Z.

SCHAEFFER, J., “Cómo filosofar con los otros. Entrevista a Jean-Marie Schaeffer”, *Revista Ñ*, 19 de noviembre de 2013. Disponible en www.bit.ly/2Zz2gU1.

---

1. www.bit.ly/3ayRpzO.
2. Abordaje interdisciplinario de la cognición, la mente y el conocimiento, integrado por la filosofía, la psicología, las neurociencias, la antropología, la inteligencia artificial y la lingüística.
3. La tradición de la fenomenología se incluye dentro de lo que usualmente se presenta como filosofía continental, en oposición a la filosofía analítica. Suele caracterizarse a ambos movimientos filosóficos como teniendo orígenes e intereses diversos. Una de esas diferencias radica justamente en la relación que proponen entre filosofía y ciencia.
4. Entre paréntesis mencionamos primero el año de publicación del texto en su idioma original, y en el segundo término, el de la traducción al español.
5. Esta rama de la antropología se centra, como su nombre lo indica, en estudiar la cultura para explicar al ser humano; se relaciona con la antropología social, que centra su análisis en la sociedad. Luego veremos que la distinción entre cultura y sociedad es relevante para nuestro autor.
6. Para Schaeffer resulta crucial distinguir entre el aspecto social del ser humano, abordado por ejemplo por la sociología, y el aspecto cultural sobre el que trabaja la antropología. El motivo de tal distinción reside en que no toda especie social genera cultura; sin embargo el ser humano tampoco tendrá la exclusividad de la producción de cultura.
7. Schaeffer, J., *El fin de la excepción humana*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pág. 16.
8. Como ya mencionamos, la afirmación de una ruptura óntica entre el ser humano y los demás seres que pueblan nuestro planeta implica sostener que hay dos clases de entes, y que estas son inconmensurables (naturaleza/ser humano).
9. Esto es, la negación de las perspectivas externalistas para el estudio del ser humano.
10. Por ejemplo, en acentuar el polo del cuerpo en desmedro de la mente, que es lo que haría M. Merleau-Ponty según Schaeffer.
11. *Ibidem*, pág. 38.
12. *Loc. cit*.
13. *Ibidem*, pág. 41.
14. *Ibidem*, pág. 42.

15. *Ibidem*, pág. 50.
16. No podemos dejar de mencionar que en el trabajo de Schaeffer se critica igualmente a la filosofía existencialista, como formando parte de la Tesis.
17. Schaeffer, J., *op. cit.*, págs. 52-53.
18. *Ibidem*, pág. 158.
19. *Ibidem*, pág. 159.
20. Por ejemplo, Descola, un antropólogo que analiza la especificidad cultural de la dicotomía naturaleza/cultura, a quien cita en numerosas oportunidades, emplea el término con un sentido contrario al que utiliza Schaeffer.
21. Revelación de verdades trascendentes inaccesibles a las actividades cognitivas profanas.
22. O al menos aquellas que han perdurado en la historia oficial.
23. Recordemos que las indagaciones sobre la teoría del conocimiento cobraron fuerza a partir del siglo XVII.
24. El término “sensibilidad” refiere, en *Crítica de la razón pura*, a la intuición sensible (lo que llamaríamos percepción), mientras que en *Crítica del juicio* refiere al sentimiento producido por el juicio estético. Es esta segunda noción la que por ahora estamos teniendo en cuenta aquí.
25. Schaeffer, J., *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pág. 15.
26. *Ibidem*, pág. 16.
27. *Ibidem*, pág. 69.
28. Como pueden ser las ciencias cognitivas, la biología e incluso la antropología.
29. Schaeffer, J., *op. cit.*, pág. 27.
30. Como contemplar un jardín u otro paisaje, ir a un concierto o al teatro. *Ibidem*, pág. 29.
31. *Ibidem*, pág. 51.
32. *Ibidem*, pág. 37.
33. *Ibidem*, pág. 45.
34. *Ibidem*, pág. 50.
35. *Ibidem*, pág. 54.
36. Y esto se vio reflejado en la consolidación misma de la disciplina estética, tal y como apuntamos en su momento.
37. “Sensibilidad” aquí se está usando para referir a los datos sensibles que aportan los sentidos y que son de acuerdo con Kant modelados *a priori* por las formas puras de la intuición para ser luego sintetizados por el entendimiento.
38. Schaeffer, J., *op. cit.*, pág. 56.

La experiencia estética del arte: John Dewey

Mariano Martínez Atencio

Introducción: pragmatismo en acción

De entre los mayores representantes de la tradición pragmatista posiblemente sea Dewey (1859-1952) quien con mayor suficiencia haya vinculado los ideales propios de esta. Esto es, el que exitosamente supo articular la inteligencia propia del conocimiento científico racional con las vicisitudes de la vida social y comunitaria. Este había sido desde siempre uno de los principales objetivos del pragmatismo: aunar en una única disolución la aparente escisión entre teoría y práctica.

Aunque perteneciente a una generación posterior a la de aquellos considerados fundadores del pragmatismo (James/Peirce), y aun no habiendo formado parte de la tradición de los departamentos de Harvard, Dewey reúne en su filosofía los aportes provenientes de aquellas figuras destacadas. Por un lado, entonces, se hace manifiesto en su pensamiento el énfasis peirciano por desarrollar una lógica de la investigación; sin embargo, por el otro, se advierte la defensa de los ideales de armonía y realización personal propios de James. Así, la figura de Dewey es la del perfecto intelectual liberal americano comprometido insoslayablemente con los ideales democráticos y el progreso social. Un clima afín, mezcla de religiosidad e ilustración, parecía reinar tanto en Harvard como en Burlington, lugar en el que este nació.[1] De manera que, más

allá de la prolífica producción y de la vastedad de disciplinas abordadas –psicología, política, ética, pedagogía, epistemología, estética, etc.–, convendrá recuperar el sesgo marcadamente *pragmático* que el pensamiento de Dewey sostuvo a lo largo de su extensa vida. Solo así será posible ofrecer un panorama algo más acabado de lo que su propuesta significó en términos de un aporte relevante para el pensamiento estético del siglo XX.

La perspectiva naturalista que permeará todo su pensamiento –y que acabará asumiendo un sesgo *instrumentalista*, según su propia denominación– parte de un vínculo especial que el autor sostiene entre dos actitudes consideradas históricamente como diferentes: conocer y valorar. Esto explicaría, en parte, la profusión de disciplinas a las que Dewey dedicó esfuerzo y estudio. Lo que en definitiva preocupaba a este era precisamente la formación, transformación y relación que el hombre mantiene con los valores. De este modo, el pragmatismo al que se lo asocia y del que acabó siendo uno de los representantes más destacados cobra especial relevancia y pone al descubierto el doble matiz que acompañó tanto las bases ideológicas de esta tradición como la propia vida de Dewey. Esto es, la preocupación racional de un devenir intelectual fundado en el compromiso real respecto de las formaciones sociales y la estructura comunitaria de la vida de cada individuo.

Hecho y valor, ciencia y moral, por lo tanto, no difieren radicalmente en el interior de esta posición. De hecho, ya en Peirce y en James se encuentran elementos que relacionan el ámbito valorativo o apreciativo y el ámbito meramente conjetural del conocimiento. Para Dewey la importancia recaerá sobre el fundamento lógico y epistemológico de los juicios de valor. Estos deben comprometer en cierto grado la voluntad de sus emisores y verse, al mismo tiempo, asistidos por el recurso reflexivo de la inteligencia. La relación estaría

dada como forma vincular entre un objeto (o situación) que produce una experiencia y la capacidad de comprensión y predicción de esta a partir del recurso de la inteligencia con la consecuente determinación de una actitud hacia ella. En este sentido, valorar algo –objeto, cosa, situación– entraña un cálculo predictivo que se fundamenta en el conocimiento o la comprensión de aquello que se valora. Supone estimar el grado de utilidad de lo que se valora, porque se conoce su utilidad y beneficio, y la actitud de perpetuar tal valoración. Este es el tipo de juicios que interesa a Dewey, el que permite estimar la correcta adecuación ante una situación determinada, o la corrección de una acción ante ella. A tales enunciados los denominó *juicios de la práctica*.

De manera similar a como operaba el concepto peirciano acerca de la habitualidad de la creencia, el instrumentalismo de Dewey se estructura precisamente sobre el vínculo de consecuencia sostenido entre los juicios de hechos y los juicos de la práctica. Dicho de otro modo, en la existencia, para todo dato de conocimiento, de una pauta de acción derivada del juicio que provoca una determinada situación.

Paulatinamente el pensamiento de Dewey irá abandonando su originario hegelianismo para abrigar formas cada vez más cercanas al naturalismo y al funcionalismo, que entienden la experiencia como un *continuum* sin sobresaltos ni escisiones. Esto llevará a la comprensión del ciclo de relaciones en que todo sujeto se ve inmerso como una unidad compleja e integrada libre de dualismos. La acción se desarrolla siempre de manera integrada y cada decisión supone una lectura detenida de la situación en que ha de aplicarse. Fiel a la reconsideración pragmatista del empirismo, el funcionalismo deweyano entiende el desacierto de pensar la tradicional escisión entre sujeto y objeto –realidad y conciencia– como el mejor modo de dar lugar a una comprensión adecuada de la experiencia en términos de integración y adaptabilidad.

El flujo ininterrumpido de percepciones o de sensaciones y de respuestas motrices supone, así, un individuo que permanentemente ajusta sus decisiones a un accionar volitivo y desiderativo adaptado a cada situación. De esta manera, lo que se da es una especie de unidad funcional orgánica que incorpora y pone en relación el contexto o entorno, el individuo y las cosas u objetos en lo que el autor denomina una *unidad de comportamiento*. No habría aquí una discriminación sustancial entre cada elemento. El modelo del arco de estímulo-respuesta con que se suele considerar la forma en que el hombre interactúa con el entorno es, visto desde la perspectiva funcionalista, un *circuito* de readaptaciones sensorio-motrices sin interrupciones. La irrupción de un "estímulo" novedoso solo supone para esta perspectiva el advenimiento de un conflicto que interrumpe momentáneamente el flujo habitual de adaptaciones, generando incertidumbre respecto de la situación actual y futura.

La mirada naturalista tiende a no disociar el ámbito de lo en apariencia distintivamente "humano" del vasto reino de lo natural. Incluso la propia inteligencia, presuntamente privativa del hombre, no supone sino una reflexión que parte de la experiencia para regresar a ella. El pensamiento es, así, pensamiento-en-situación y nunca la reproducción de una realidad acabada y externa sobre la que no se ejerce mayor influencia. Es la guía para la acción que ha de recrear la realidad según sus propios intereses, deseos y necesidades en procura de la realización de sus valores.

La serie de ajustes y reorganizaciones que el individuo lleva a cabo desde el interior de aquella unidad de comportamiento da como resultado un *juicio*. Este no es ya un mero pensamiento desafectado de todo contacto con la experiencia. Por el contrario, es el resultado de un ajuste real con consecuencias reales sobre una situación determinada en procura de una acción. El vínculo entre conocimiento y

valoración se advierte, entonces, en la relación que se sostiene entre los tipos de juicios –de la práctica, fácticos y evaluativos–. Esta es la síntesis del planteo deweyano que acompaña su concepto de "investigación". Algo, en una situación particular, promueve determinado juicio fáctico –"esto posee filo y es cortante"–, lo que consecuentemente puede dar lugar a un juicio de tipo práctico –"puedo hacer uso de esto como si fuese un cuchillo"–, y presumiblemente la combinación de ambos juicios y la experiencia determinen que la situación promueva valoraciones o juicios evaluativos del tipo "esta herramienta es en verdad útil y buena". De manera tal que, según el caso, los juicios no suponen enunciados completamente escindidos de la experiencia o que responden a un orden diferente de esta para su justificación. Suponen, mejor, hipótesis de tipo empíricas.

La disposición humana a establecer fines que guíen su acción descansa en la capacidad de ajustar permanentemente su pensamiento y su accionar con el entorno situacional en que se halla o se hallará. Por lo tanto, la mediación que sostienen los juicios y que se regula en función de los fines a alcanzar participa de la misma concreción experiencial. Una vez que se consuma una acción, se agota o se alcanza un fin, desaparece también la jerarquía que lo retiene en su absoluto. No hay fines últimos, sino fines particulares a situaciones particulares. Es el uso de la inteligencia la que discierne siempre acerca de la conveniencia o inconveniencia de desarrollar tal o cual curso de acción y tal cosa se da en el interior de una unidad de comportamiento dada. En este sentido, tanto la experiencia como el conocimiento son perfectibles. El vínculo que se sostiene en el pensamiento de Dewey entre conocimiento y valor es claro a la luz de estas afirmaciones.

Es el pensamiento que participa de una lógica de la investigación permanente el que hace posible modificar las situaciones en beneficio del agente. Tal proceso o lógica se

desarrolla según una serie de instancias más o menos definidas. En un primer momento es el organismo en situación, la unidad de comportamiento como un todo lo que se muestra particularmente indeterminado, lo que da lugar a un recorrido interpretativo diferente o novedoso. Lo indeterminado de una situación apunta a una dificultad en la identificación de sus consecuencias ulteriores. Consecuentemente, el estado de dubitación en que se encuentra el individuo ante tal instancia no es puramente mental sino que recupera los trazos situacionales de un estado de cosas particulares y concretas. Ahora bien, una vez asumida o constatada la indeterminación propia de una situación particular esta ha de ser considerada como *problemática*. Es decir, ha de promover un recorrido de resolución esperable.

Tanto la observación como el razonamiento a ella ligado en procura de hallar solución a determinada instancia problemática e indeterminada parten de la concreción de datos puntuales que los suscitan. De este modo, tanto las ideas como los datos por ser observados y elaborados descansan en la particularidad de la situación problemática que motiva la investigación. Los datos son siempre datos de un contexto de investigación, fuera del cual no reportan mayor relevancia. Las ideas, que por su parte anticipan la proyección de ciertos sucesos, actúan siempre en relación directa con lo relevado en la observación. Tal es el modo pragmatista de entender el conocimiento. No a la manera de una instancia que, separada de la realidad y concreción de las situaciones, asume la tarea de comprender abstractamente la naturaleza de dicha realidad, sino como mediación que siendo consciente de su emplazamiento situacional devela modos de anticipación y reajuste de su accionar y desarrollo. En lo que podría considerarse su síntesis conceptual, la variante pragmatista de la que participa el planteo de Dewey entiende al hombre como ser que piensa, que juzga y que comprende al tiempo que como

alguien que decide, acciona y valora.

Lo dicho hasta aquí en cuanto a las características que asume el planteo deweyano respecto del modo en que se conoce determinada situación, se actúa y adecua un curso de acción en función de las particularidades de la experiencia y los fines propuestos tendrá importantes consecuencias al momento de entender lo que su propuesta estética tiene para decir. Resta, por último, poner en vínculo esta serie de observaciones de fondo sobre algunas consecuencias derivables para las nociones de verdad y de conocimiento.

Dewey hablará de "asertabilidad garantizada" (*warranted assertibility*) a fin de evitar las connotaciones de cierta separación que pende sobre el concepto de verdad, entendido este como pura intelectualidad desprovista de anclaje fáctico. La verdad de un juicio supone sus consecuencias. De ellas recibe confirmación. Al ser inseparable del conjunto de acciones que motiva toda investigación su naturaleza es más bien procesual. El carácter asertivo en la enunciación de un juicio se distingue, así, de la mera afirmación de un contenido proposicional. Este último pertenece de suyo al ámbito discursivo del lenguaje. Aquel, por su parte, participa de un componente situacional –el que guía la investigación– que guarda una correspondencia real con el estado de cosas del que emana. De este modo, el lenguaje es un instrumento o herramienta que facilita a menudo la tarea investigativa, pero de ningún modo supone una instancia real de vínculo con el marco de situación. Al sostener que un juicio es verdadero se estará indicando que este alcanza para resolver una instancia de problematicidad dada. Dicho de otro modo, que ante tal tipo de situaciones la asertabilidad del juicio se encuentra garantizada. El juicio supone la articulación práctica que se da a instancias de un ajuste entre todo organismo y la realidad contextual en que se encuentra; cuando esta es afirmada en términos óptimos para el organismo en situación, se dice de

aquel que es verdadero.

Por lo tanto, ninguna verdad es inmutable a la luz de estas consideraciones ya que en tanto objetivo alcanzado es susceptible de verse nuevamente cuestionado ante una situación venidera, posiblemente problemática. Esto se debe, en parte, al sesgo siempre parcial en la comprobación de las consecuencias de un juicio. Pero a su vez si la verdad es falible el conocimiento se encuentra comprometido respecto de las intenciones del individuo que lleva a cabo la investigación y de las consecuencias de la asertabilidad de sus juicios. El rechazo se supone frente a toda consideración del conocimiento en términos meramente mentales. Hasta aquí, el pragmatismo –y *funcionalismo*– deweyano no hace sino llamar la atención acerca del vínculo intrínseco que se da entre juicio y situación. Tal es la correspondencia adecuada para toda teoría del conocimiento que pretenda eficiencia y adecuación. El ítem que permite evaluar la verdad o la incorreción de todo juicio no pertenece a la actividad exclusivamente mental. Supone, por el contrario, un conjunto de disposiciones para la acción, una realidad integral, una unidad de comportamiento.

Arte y experiencia

Una de las primeras cosas que sostendrá Dewey en el comienzo de su obra[2] es precisamente la idea que con mayor vehemencia atacará a lo largo de esta. Esto es, el sesgo de aislamiento y separación que ronda las producciones del arte en relación con el cúmulo de experiencias que la propiciaron. Tal separación se daría no solo a nivel de producción de las obras sino también al momento de instaurar vínculos e insertarse en la cadena de experiencias que el contacto con ellas promovería. El resultado parece ser el de un escenario del arte para selectos y entendidos, semejante al que Ortega entreveía.[3]

El punto de partida, entonces, supone el desprendimiento

de las formas del arte de la integridad de la experiencia a la que se encontraban ligadas en sus orígenes. Toda forma artística se vio siempre vinculada de manera directa con un trasfondo de práctica y conocimiento que otorgaba un sentido concreto a su desarrollo. Con el tiempo dicho trasfondo parece haber cedido lugar a modos autónomos de producción y consumo. Dewey entiende que tal situación pueda estar motivada por el auge y crecimiento del capitalismo como modo de transacción no solo económico sino vincular. De este modo, la irrupción del museo como institución que nuclea las obras de arte y las ofrece al público introduce y refuerza una lógica de la autonomía en torno al arte: "El crecimiento del capitalismo ha sido una poderosa influencia en el desarrollo del museo como el albergue propio de las obras de arte, y en el progreso de la idea de que son cosa aparte de la vida común".[4]

El tránsito que promovió el aislamiento de la esfera del arte respecto del resto de actividades y experiencias de la vida cotidiana es lo que debe enmendarse por considerarlo equivocado. De lo que se trata es de restituir el análisis de la experiencia estética a la disponibilidad de las cosas comunes y de la vida de donde nunca debió apartarse. Incluso deben buscarse las huellas de toda experiencia estética en la efectividad del resto de experiencias que en principio no son consideradas tales. Con vistas a ello es que propone Dewey pensar, en una primera instancia, aquello que dota a una experiencia de especificidad estética.

Aquí es donde arte y estética se encuentran para configurar un espacio de experiencia singular. La práctica y el ejercicio artístico no pueden pensarse por fuera del campo de transacciones en el que habitualmente se desarrollan. Conforman, junto a todo un sinnúmero de instancias semejantes, una misma trama experiencial a partir de la cual el

individuo se desarrolla. El costado biologicista en el que se mueve Dewey supone una interrelación permanente entre individuo y entorno, entre vida y ambiente o tejido de experiencias en que esta se desenvuelve. Su concepto de "*criatura viviente*" condensa adecuadamente esta idea. Da cuenta de un ser que crece en la medida en que interactúa con el ambiente que lo envuelve. El concepto de *experiencia* adquiere aquí todo su sentido:

> La experiencia, en el grado en que *es* experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética.[5]

Fiel a su rechazo por cualquier dualismo que aísle al organismo de su horizonte de experiencia, Dewey entiende que incluso la construcción del significado supone una interacción profunda con el entorno. Es en la sensibilidad, es decir, en la captación consciente del significado de las cosas desde la experiencia inmediata que todo cobra sentido. Una cosa no puede separarse de la otra. Significado y acción suponen una continuidad entre pensamiento y situación. La experiencia, entonces, se consuma como una interacción que deviene participación y, consecuentemente, comunicación.

Esta suerte de participación es la que de algún modo se ve reflejada asimismo en la valoración que el autor hace de la

experiencia del espacio y del tiempo y las diferencias entre el hombre y el animal respecto de esta. Es la sensibilidad, que elabora una particular interacción entre el ser y el entorno, lo que los diferencia. El animal habita la inmediatez del paisaje que lo rodea y el tiempo es el único tiempo en que las cosas se desarrollan frente a él. El hombre, por el contrario, experimenta ambas variables de manera diferente. Para este el espacio es el escenario de sus múltiples posibilidades de acción y reacción y no ya la amenaza de peligros circundantes. El tiempo, por su parte, deja de ser un mero continuo de sucesiones para constituirse en crecimiento. Esto es, el tiempo deviene en el medio organizado donde un flujo de impulsos, ritmos y procesos se conservan y tienden a un desarrollo orgánico estable, más allá de sus variaciones.

El tiempo entonces es captado como el devenir de una maduración que crece y se conserva hasta su consumación, pudiendo esta ser punto de partida de posibles desarrollos ulteriores. En tanto organización del cambio, el tiempo es crecimiento, y este crecimiento supone la variación tanto como las pausas y los intervalos que pueden derivar en otros desarrollos.

Ahora bien, la interacción que demanda participación consciente en un tiempo dado de desarrollos y acciones requiere asimismo de una adecuada percepción. Dewey insta a que se diferencie adecuadamente entre mero reconocimiento y percepción. El tiempo como organización del cambio y las variaciones en la experiencia puede dar lugar al súbito reconocimiento de algo como dato sensible o como información. De tal modo, dicho reconocimiento supone la culminación de un proceso en la experiencia que madura hasta alcanzar espesor de visibilidad. Tomado aisladamente el reconocimiento carece de sentido, supone meramente una interrupción en medio de la atención puesta sobre otra cosa.

La percepción, contrariamente al mero reconocimiento,

participa de un pasado que actualiza y junto al cual culmina el desarrollo de un evento significativo. Desde aquí, la actividad consciente del hombre no se reduce al mero etiquetado de cosas sino que construye sentido a medida que establece una continuidad entre exterior e interior de la experiencia de vida. La serie de impulsos y necesidades internas son equilibrados con la materialidad exterior del mundo en procura de alcanzar la significatividad de dicho evento. El pasado que se actualiza en la percepción –y que ya no permanece como mero pasado desconectado del presente– enriquece y ensancha el horizonte de experiencia actual. A su vez, la conciencia que acompaña toda percepción descubre relaciones en la naturaleza y las dota de sentido por cuanto estima todo vínculo de causa y efecto en términos de relaciones de medios y consecuencias:

> Más bien la conciencia misma es el principio de tal transformación. Lo que era mero choque se convierte en invitación; la resistencia es usada para cambiar los arreglos existentes en la materia; las facilidades llanas llegan a ser agentes para la ejecución de una idea.[6]

Vivir supone tal interacción participativa. Esta se ve motivada por innumerables instancias que disparan el reajuste continuo de necesidades y deseos, que involucran la materialidad exterior y la sensibilidad interna que deriva de necesidades orgánicas, en procura de logros esperados en un desarrollo temporal y en un sitio (situación) particular. En este sentido, el arte –entendido como *téchne*– se da en cada instancia o situación de vida. Desde la construcción del nido por parte de las aves hasta la superación de determinado escollo por parte del hombre suponen la participación consciente y orgánica conducente a un desenlace satisfactorio de resolución.

De esta manera, Dewey entiende al arte como la prueba

concreta de una restitución. Esto es, como el modo según el cual el hombre logra restituir, o mejor dicho aunar en la significación, los planos de la sensación, la necesidad y la acción. Es a través del arte como el hombre ensancha y enriquece la vida mediante el uso de los materiales y las energías de la naturaleza. Ahora bien, esta cercanía y continuidad que se establece entre el hacer del arte y la experiencia propia del vivir parte del reconocimiento de su continuidad ineludible. La diferencia entre las *bellas artes* y las artes útiles o tecnológicas parece descansar en la conciencia que participa activamente de la configuración y desarrollo de las primeras. Es decir, es bello y posee dimensión estética el arte cuya realización supone la plena conciencia de su acontecer, por parte del autor, en cada momento de su despliegue.

Así, la distinción entre bellas artes (*fine arts*) y útiles se sostiene a partir de la supuesta integración entre la producción y la contemplación que se da en la experiencia de ellas. El hecho de que ciertas artes acaben configurando y disponiendo utilidades no es problemático para el autor, una vez consciente de lo que determina su diferencia. Posiblemente esto explique parte de la deriva que acompaña a las formas más contemporáneas del arte. Es su desvinculación aparente respecto del modo en que fueron creadas, de la experiencia misma de su producción tanto como del acontecer existencial de quien la produjo, lo que acaba apartándolas. La misma dinámica de desvinculación respecto de la experiencia íntima de su producción acompaña la masividad de los productos comerciales utilitarios.

Según Dewey existe un nexo inevitable entre la materialidad con que se alcanza la concreción de ciertos ideales y la aparente intangibilidad de estos. Ambos parecen requerirse. Cuando una obra se desvincula del proceso y experiencia en que fue creada, trabajada, sentida y vivida, el

resultado acaba siendo un arte escindido. Tal arte se aparta de la experiencia y de la vida. Por ello carece de valor. De este modo, se prefigura una posición estética que entiende que es la experiencia, y sobre todo la de las formas naturales, la fuente de toda vivencia genuina. Tanto a nivel individual como social, la experiencia siempre supone la permanente interacción con el ambiente, el entorno y la situación de vida concreta. La cultura, entonces, es asimismo el resultado de una permanente interacción con el entorno, que se prolonga y se acumula. Desde aquí no es difícil ver cómo estos términos configuran un punto de vista según el cual ha de entenderse al arte en vínculo con la experiencia vital misma. Antes de analizar detenidamente su concepción de *experiencia* y de experiencia *estética* propiamente dicha, convendrá detenerse en algunos conceptos.

El primer movimiento parte de entender a la experiencia en términos de *impulsión*. Tal es el comienzo de toda experiencia. La impulsión supone un movimiento de la totalidad del organismo que se despliega en respuesta a determinada necesidad en vínculo con el entorno. El análisis de base parte siempre de una situación de aparente supervivencia en el medio y de cierta superación de obstáculos. Así entendida, la impulsión inicial enfrenta el desafío de transformar los escollos y esfuerzos en lo que resultaría una serie determinada de propósitos significativos para cada situación particular:

> Las impulsiones son los principios de la experiencia completa porque proceden de la necesidad, del hambre y de la demanda que pertenece al organismo como un todo, y que solo puede ser aprovisionada estableciendo relaciones precisas (relaciones activas, interacciones) con el ambiente.[7]

De lo que se trata es de una superación de resistencias. El

ser debe habérselas con el ambiente y las circunstancias que lo rodean y la superación de dichas resistencias consolida y enriquece la experiencia desde el yo consciente que amalgama lo vivido. Tal es así que las impulsiones primitivas por resolver determinada situación o satisfacer cierta necesidad acaban convirtiéndose en propósitos cargados de significado. Progresivamente, el yo acapara experiencias que devienen cada vez más cargadas de significado y a medida que requiere de ellas actualiza el pasado. La experiencia enriquecida y asistida de algún modo por ese pasado posee un método y es consciente de su finalidad. Cuando esto es así, tal experiencia es significativa.

De este modo, lo decisivo acaba teniendo que ver con lo emocional. Es la emoción, consecuencia de esa reactualización significativa del pasado a través de la experiencia presente y todo un reajuste de intereses y reflexiones conducentes a la resolución de una situación o necesidad, la que acaba por instanciar el medio para la creatividad. La impulsión originaria da lugar a una estrategia. Lo que suponía una reacción natural frente a determinada dificultad o necesidad deviene medio consciente en procura de una consecuencia deseada. En esto reside el fundamento del arte y sus creaciones. Es ese desplazamiento o transformación de una impulsión originaria lo que marca la diferencia. Cuando la respuesta a una situación dada supone la conciencia puesta al servicio de una resolución favorable; esto es, cuando la impulsión ciega originaria deviene cálculo y estrategia consciente y esta conciencia se sostiene durante todo el proceso de la experiencia, se está a las puertas del arte.

Arte y expresión suponen esta interacción de condicionantes externos elaborados desde una estrategia de resolución interna. Dewey recupera tres características que vinculan indisolublemente ambos actos o efectos. Por un lado, la construcción de una experiencia integral que supone la

configuración de una obra de arte real, a partir de la interacción con energías y condicionantes orgánicos del ambiente. Por otro, la confianza en que lo expresado es extraído de su productor a través de la presión que ejercen las cosas objetivas (exterior) sobre los impulsos y tendencias naturales. Por último, la certeza de que todo acto de expresión constituyente de una obra de arte supone una construcción en el tiempo y no meramente una emisión instantánea o súbita. La interna y urgente impulsión originaria reclama expresión como respuesta a una situación siempre particular del medio circundante. La emoción se encuentra atada, así, a la objetividad del entorno exterior y situacional. El verdadero arte asume un comportamiento similar, según el autor.

Otro concepto que resulta útil para pensar la especificidad de toda experiencia estética es el de forma –forma estética–. Dewey entiende que la particularidad de toda creación artística descansa en el modo en que sus partes colaboran en la configuración de un todo. Es decir, la manera en que cada una de esas partes adapta su extensión a las restantes en procura de unidad. En tal sentido, y pensando desde el interior del arte, la forma supone una organización de fuerzas conducentes al desarrollo –cumplimiento, logro– de algo.

Ahora bien, la obra artística supone el derribo de algunas dificultades, la superación de algunas resistencias. Algunas de ellas involucran al creador o artista pero otras involucran al espectador. De algún modo, ambos deben incorporar la nueva experiencia al cúmulo de experiencias pasadas. La obra misma, producto de la creación, debe conservar elementos de ese pasado y anticipar instancias venideras en orden a constituirse en el futuro en la unidad que supondrá. Esta anticipación se dará siempre en cada instancia del desarrollo de la obra. La forma estética, entonces, incorpora estas condiciones como

parte constitutiva de sí: *continuidad*, *acumulación*, *tensión* y *anticipación*.

En este sentido, el artista comprometido con su obra sostiene el cuidado y la expectativa del producto final como el resultado de cada fase previa de su desarrollo. La instancia de consumación de toda obra se anticipa a lo largo de su concreción y tal naturaleza de proceso integral le otorga una particular belleza producto de la novedad y el descubrimiento constantes, a diferencia de las producciones mecánicas. En parte, el descubrimiento de técnicas novedosas en el campo del arte surge como premisa del quehacer artístico mismo bajo el trabajo con la forma de una obra. Las mejoras y adelantos en las distintas técnicas son el fruto del enfrentamiento con determinados obstáculos, según determinadas necesidades.

La forma estética, de este modo, se constituye a partir de la participación de tales instancias como elementos que se dan en su desarrollo. Las pausas generadas en la sucesión de tales instancias (tensión y resolución, anticipación y acumulación) se sostienen en una continuidad que va marcando un *ritmo* particular. Ahora bien, para que se constituya una experiencia estética debe darse algo objetual en el plano de las percepciones. Las condiciones de la forma estética son, pues, objetivas en este sentido. Sin ellas, nada puede ser tomado como el contenido de la apreciación estética, ni puede darse la acumulación, conservación y transformación de algo.

Esta misma objetividad es la que subyace, según Dewey, a las formas del arte. Toda obra de arte supone la participación en las formas del mundo objetual y por tal motivo se encuentra condicionada por los materiales y las energías de dicho mundo. La característica primaria que hace posible la forma artística es el *ritmo*. El ritmo, no obstante, se encuentra presente en la naturaleza en los distintos intervalos que sostienen la evolución de la vida sobre la Tierra y la concreción de sus diversas materialidades. Tales ritmos fueron incorporados al quehacer

humano a través de la ciencia y del arte. La consolidación del progreso científico se basó en el acierto de captar las relaciones que se establecen a partir de los cambios marcados por dichos ritmos naturales. Por su parte, el arte incorpora estos ritmos vitales en la configuración de sus creaciones.

El arte reproduce los ritmos naturales y se apropia de sus intervalos para la creación de formas y modos que se insertan en la vitalidad que lo rodea. En él se da la comunión perfecta a través de la cual celebra el hombre su vínculo con la naturaleza y sus experiencias más ricas. De esta manera, el ritmo que traduce el arte se halla inscripto en los modos de relación fundamentales que sostiene la criatura viviente con su entorno más inmediato. Tal es el enfoque de base que permite a Dewey sostener una lectura del desarrollo del arte en términos de una experiencia estética significativa.

La unidad que sostiene y que supone una obra de arte parte de una instancia de equilibrio dinámica. Es unidad en la variedad de momentos que la configuran y participa de la serie de interacciones que promueve la energía en términos de acumulación, conservación, suspensión, pausas y movimientos cooperativos hacia la consumación de una experiencia. Tal experiencia, entonces, será ordenada, rítmica y el resultado concreto de los intercambios sostenidos entre el organismo y el ambiente en términos de acciones y reacciones. El ritmo permite la percepción y la captura de una unidad entre dichas acciones y reacciones como una adecuada distribución de elementos cuyo equilibrio ofrece las condiciones para el tipo de experiencia del cual surge la obra de arte.

Tal caracterización permite sostener, o mejor dicho identificar, a la obra de arte con la relación que se sigue del encuentro con determinado objeto/situación. Dewey distingue entre el producto artístico –físico y potencial– y la obra de arte –activa y dada en la experiencia–. Según él, una obra de arte sucede cuando las energías puestas en juego en la experiencia

del sujeto interactúan con la estructura del objeto hacia la consumación de una experiencia resultante de impulsiones y tensiones en equilibrio:

> Cuando la estructura del objeto es tal que su fuerza interacciona felizmente (pero no fácilmente) con las energías que resultan de la experiencia misma; cuando sus afinidades y antagonismos mutuos actúan de forma conjunta para producir una sustancia que se desarrolla acumulativamente y de manera segura (aunque no sin obstáculos) hacia el cumplimiento de impulsiones y tensiones, entonces en verdad se trata de una obra de arte.[8]

Una vez más aquí la noción de *ritmo* aplicada al arte resulta central. Tal noción se desprende de su fuerte vinculación con la experiencia. El ritmo en cuestión, esto es, el ritmo estético, es un ritmo *de* y *en* la experiencia. Incluye todo aquello que el yo aporta a tal experiencia en su vivencia y se aleja, así, de la mera regularidad. Cuando el ritmo incorporado al objeto externo es experimentado, entonces es estético.

El ritmo concebido desde el arte, en la diversidad de sus lenguajes y estilos, no se identifica con la repetición mecánica de los flujos periódicos. Por el contrario, posibilita la concurrencia de variaciones como constitutivas de sí, y tanto más cuanto mejores efectos produce dicha variación siempre que no amenace con destituir la unidad orgánica de la obra. Es decir, en la medida en que ello no imposibilite la consumación y cumplimiento de *una* experiencia. En tal sentido, la recurrencia rítmica involucra toda una serie de relaciones que resumen y proyectan la configuración total de la obra. Y es a partir de tales relaciones que sus partes se individualizan, definen y conectan con la unidad que consagran.

La del arte es el tipo de experiencia que pone al descubierto el carácter y naturaleza de toda experiencia. En ella la obra de arte crea una experiencia como experiencia. El

arte no es identificable, según Dewey, con el producto u objeto que materializa y encarna la obra. Antes bien, es una cualidad de la cosa y por lo tanto posee una naturaleza adjetiva. Sostener que el karate es un arte supone afirmar que hay arte en su ejecución: "Hay arte en el karate". La obra de arte, no identificada con el producto u objeto soporte de sí, es la experiencia particular de alguien. De este modo, el arte, no susceptible de denotar objetos, no puede dar lugar a clases distintas. Constituye una actividad cuya diferencia se establece por el medio utilizado en cada caso.

La experiencia estética

Hasta aquí la recuperación del planteo deweyano buscó allanar el camino para una adecuada comprensión de su concepto central: la experiencia estética. En lo que sigue se pondrá de manifiesto la relevancia y centralidad de tal concepto frente a una caracterización del arte que se posiciona en continuidad con el sesgo integral de su enfoque. Es momento, pues, de descubrir la especificidad propia de este tipo de experiencia.

La primera característica que se hace evidente en el planteo de Dewey supone la identificación y el reconocimiento de la singularidad de *una* experiencia. Hablar de *una* experiencia es ser consciente del valor y la magnitud que esta guarda respecto del trasfondo experiencial en que se inserta. De tal modo, en toda experiencia singular el material de esta alcanza una conclusión o cumplimiento –en el sentido de una consumación– tal como la que se desprende de la resolución de un problema o la finalización de un juego.[9] Tal cierre o conclusión promueve una continuidad, aquella según la cual cada parte de la experiencia acumula lo acaecido anteriormente con vistas a lo que sigue sin perjuicio de su identidad. Así, cada parte de una experiencia lo es de un todo unitario y permanente que no admite huecos o vacíos en dicha continuidad sino pausas y cambios de ritmo que conservan y

enriquecen la unidad.

Como se desprende de lo dicho, Dewey está pensando en la singularidad o especificidad de una experiencia. El vínculo con el arte viene dado por el tipo de situación que se desarrolla en torno a sus creaciones: las obras de arte. Toda obra supone un tipo ejemplar de experiencia, o ejemplifica adecuadamente tal situación. En ella, cada elemento disímil y separado del resto colabora en la conformación de la unidad que establece. La idea de cierre o consumación deviene central a su planteo. Aparentemente, la característica de toda cualidad estética se encuentra cifrada en la participación de tal idea. Una vez que se ha identificado la cualidad estética con la necesaria culminación de una experiencia en un final o cierre concreto, entonces puede considerarse la cercanía que dos ámbitos como el estético y el intelectual comportan. Es decir, la familiaridad que sostienen a partir de una común participación de dicha cualidad.[10] Desde tal punto de vista no se dan diferencias exclusivas entre el ámbito de lo intelectual y el de lo estético.

La necesidad de este horizonte delimitador de toda experiencia que la conduce a un cierre manifiesto se articula con otra de sus características decisivas: la noción de *unidad* de la que participa. Llevado al análisis de su devenir procesual esto implica que en toda experiencia estética existe o se da la conciencia clara de la conexión entre cada evento de la serie que la compone y sus anteriores estados. En contraste con otro tipo de experiencias mecánicas que no establecen conexión necesaria entre sus partes o instancias componentes, en la experiencia estética el interés acompaña cada fase de su evolución. No se da unidad de la experiencia sin la participación correspondiente de la cualidad estética cifrada en la consumación. Y, a su vez, dicha consumación ofrece la unidad requerida como elemento unificador en la medida en que consolida el proceso experiencial.

Lo que se advierte detrás de esta caracterización que

singulariza y aísla una experiencia en su reconocimiento individual es su carácter integral. Afirmar determinada cosa respecto de *una* experiencia es comprometerse con un acontecer integral que consolida un bloque, objeto de la enunciación. Cuando una experiencia se pliega en su fase de consumación sobre un cierre o solución de final cada instancia de esta realza su función. Esto es, descubre el sentido de su participación en términos de colaboración con dicha unidad de experiencia.

El interés y la conciencia puesta en juego desde la atención que se presta a toda experiencia permite, incluso, incorporar instancias menores no del todo placenteras aun en la configuración de una experiencia de tal naturaleza. A propósito de ello, Dewey destaca el carácter emocional de la cualidad estética. Una vez más, su análisis recupera la continuidad antes que los dualismos. Las emociones, según este, no son entidades separadas de las situaciones y experiencias que las vehiculizan. Antes bien, suponen cualidades de una complejidad cambiante sujetas a tales desarrollos situacionales. En consecuencia, tampoco son privadas.

Lo emocional constituye el nexo que vincula cada cosa diversa y distinta y la dispone en la unidad que constituye una experiencia. De este modo, pertenece a un ser comprometido con el cambio y la variación. Dota a toda experiencia de *carácter estético* por cuanto contribuye a la unificación de tal diversidad bajo el sesgo de una cualidad unitaria a expensas del desarrollo continuo de sus acciones. Siempre la experiencia es experiencia para alguien que desarrolla las acciones requeridas, desde la situación en desarrollo, para su adecuado desenlace y cumplimiento. En tales términos, la estructura de toda experiencia singular parte de la afección de alguien a partir de ciertas propiedades o cosas que lo mueven a actuar.

Hacer y padecer, acción y reacción, se dan como comprendidos en un proceso que se alterna. Ambos momentos

de configuración de una experiencia deben darse juntos en la percepción. Esto es, desde la captura de sentido que los unifica como partes de un mismo proceso experiencial. A lo largo del proceso, y en orden a constituir *una* experiencia, debe darse un equilibrio entre tales acciones y reacciones a partir del cual surge el significado de tal experiencia. Desde aquí no es difícil tratar de pensar en el acto de creación artística como en el compuesto formado por ambas instancias de configuración de toda obra: un momento de acción, vinculado tradicionalmente con la producción, y un momento de captura y recepción de esta considerado desde un dominio apreciativo.

Dewey entiende que el arte promueve el mismo tipo de conexión entre acción y reacción propio de toda experiencia singular. Así, producción y consumo no deben considerarse como separados, sino intrínsecamente vinculados. Cuando el horizonte de resultados controla y guía el proceso de producción algo deviene artístico:

> La eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores de la acción y la recepción, y la selección de los aspectos y rasgos que contribuyen a la interpenetración, hacen que el producto sea una obra de arte. El hombre esculpe, graba, canta, baila, gesticula, modela, dibuja y pinta. El hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza que sus cualidades tal y como son *como percibidas* han controlado la producción. El acto de producir dirigido por el intento de producir algo que se goza en la experiencia inmediata de la percepción posee cualidades que no tiene la actividad espontánea y sin control. El artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe.[11]

La instancia de apreciación y disfrute estético se encuentra directamente relacionada con la actividad que le dio origen. De este modo, el proceso de creación y producción artística se halla vinculado con la percepción desde el inicio mismo de sus

tareas. Las acciones del ojo y de la mano, de la percepción y de la creación (manufactura) se interconectan en la totalidad del ser en situación y hacen que toda expresión sea emocional con vistas a un propósito. Consecuentemente, algo es estético cuando acción y reacción, hacer y padecer –y, del mismo modo, creación y recepción–, se encuentran relacionados íntimamente en la conformación de una totalidad perceptual.

Lo actuado o hecho y lo padecido se intercalan recíprocamente y son instrumentos uno del otro. Ambos suponen un ritmo de variación constante que, más allá de sus fluctuaciones y cambios, genera una experiencia continua y coherente. En este sentido, y según lo dicho, la tarea del receptor de una obra se relaciona directamente con la tarea de su creador. Tal sentido de receptividad o percepción, que no es mera pasividad, participa de la reconstrucción de la obra en tanto supone una serie de acciones en respuesta a la fase de cierre o cumplimiento (realización) de sí (de la experiencia de sí). Percepción se distingue, entonces, de *reconocimiento*. En este último, la percepción avanza hasta un límite cercano en donde determinado interés cobra relevancia práctica e inmediata. La percepción, por su parte, es una actividad reconstructiva que implica tanto la cooperación de respuestas motoras como del bagaje de ideas previas en orden a completar lo que se está formando.

La experiencia estética del arte requiere de una interacción permanente entre el organismo todo y el objeto (obra) de su percepción. Percibir una obra es, de algún modo, asimilarla. Para ello, percibir debe suponer interactuar y devolver en término de respuesta dicha interacción. El contemplador debe crear su propia experiencia en orden a percibir aquello que se le presenta como obra. Dicha experiencia constituirá un proceso de *recreación* de los elementos ordenados por el creador de la obra y predispuestos conscientemente a los fines de su concreción. Sin tal instancia de recreación, difícilmente pueda

tenerse una experiencia de algo como obra de arte.

En toda experiencia estética de una obra de arte se da una configuración *dinámica* entre las partes constituyentes de esta hacia su consumación como una totalidad (*unidad* de sentido). Este es el sentido según el cual es justo afirmar que tal experiencia integral es un crecimiento. Requiere tiempo para completarse. El resultado final, el término de toda obra de arte, no se identifica absolutamente con su sentido más que como una adecuada integración entre sus partes. Las instancias que promueven dicho crecimiento articulan un origen o comienzo, un desarrollo y un cumplimiento o cierre. La forma de la totalidad que supone una experiencia se encuentra, pues, en cada parte de esta.

Experimentar constituye, así, un ritmo de impulsiones que reciben y otorgan sedimento, mediante pausas y alternancias, a la serie de reacciones que se proyectan hacia un fin. Tal situación incorpora lo experimentado anteriormente y lo actualiza en la configuración de la experiencia nueva. De este modo, dicha reactualización hace que tanto el artista como el receptor de la obra se encuentren presentes en cada momento de configuración de esa experiencia. Su conciencia se encuentra viva y atenta a lo largo de todo el desarrollo del proceso. Esto acentúa el carácter unitario, completo y coherente de toda experiencia cuya integridad se encuentra en cada segmento de esta.

La actualidad de la experiencia artística

El planteo y análisis deweyano, tal como aparece expuesto en su formulación, parece comprometido con una modalidad de darse el arte que no encuentra fiel reflejo en la actualidad. Es decir, su mirada acompaña mejor otras etapas históricas del desarrollo de dicha práctica que la ofrecida desde el escenario actual de producciones. En este sentido, su denuncia apunta a develar la inconexión del arte respecto de las restantes esferas

de la cultura que se sostiene en la sociedad posindustrial. Dicha inconexión es reflejo de la incoherencia de las sociedades actuales.

En una sociedad ordenada según la armonía que supone cada una de sus esferas y ámbitos en equilibrio con las restantes, el arte efectúa dicho ordenamiento en la consagración del significado de sus obras. Estas obras participan del ambiente consolidando la continuidad de la civilización y su cultura. En las sociedades comunales de la Antigüedad el vínculo entre las formas estéticas y los ámbitos educativos y sociales (prácticos) bajo un todo integral era evidente. El arte estaba en las cosas más sustanciales e importantes de la vida porque en sus actividades se daba lugar a las necesidades de la experiencia más elevada. En tales contextos históricos y situacionales no hubiese sido siquiera imaginable una idea como la que ubica el sentido del arte en su especificidad aséptica o un "arte por el arte".

Frente a esto, parte del problema actual parece derivar del aislamiento que suponen los modernos modos de producción y, consecuentemente, de consumo. La situación anterior recibía y participaba en la herencia cultural e histórica de las grandes civilizaciones antiguas –la ciencia griega, la ley romana y la religión de base judía–. Lo que sucede en la actualidad es que esa herencia se traslada a las formas derivadas del progreso industrial en su producción de formas y necesidades, tan novedosas aún que no acaban por consolidar una genuina experiencia. Dewey piensa en aquello que constituye lo "moderno" de la actualidad. Esto es, el desarrollo de una ciencia natural aplicada a la industria y al comercio mediante la utilización de maquinaria y uso de la fuerza no humana:

> El aislamiento del arte existente no debe verse como un fenómeno único. Es una manifestación de la incoherencia de nuestra civilización producida por nuevas fuerzas, tan nuevas que

> las actitudes que les pertenecen y las consecuencias que resultan de ellas no se han incorporado y digerido como elementos integrales de la experiencia.[12]

El problema es el sistema económico. O, mejor dicho, los modos relacionales impulsados a partir de su lógica productora y reproductora con asiento en el capitalismo. El desarrollo de las sociedades posindustriales promovió nuevas miradas o nuevos enfoques sobre paisajes asimismo novedosos. Las grandes oleadas de productos y servicios propios del diseño moderno promueven un considerable incremento de formas y colores, de instancias de experimentación estética que ocasionalmente suponen una mejoría respecto de las apariencias del entorno. Sin embargo, y más allá de este potencial enriquecedor de algunas formas, el paisaje derivado del desarrollo industrial no parece contribuir en términos generales al enriquecimiento de las experiencias.

El fundamento capitalista que sostiene desde hace tiempo el sistema de intercambios y relaciones, con consecuencias relevantes en diferentes ámbitos y dominios de la vida en sociedad, constituye el blanco de estas críticas. Para Dewey no se trata de obtener mayor cantidad de tiempo libre frente a las horas de ocupación laboral; de lo que se trata es de participar de una manera novedosa en las relaciones implicadas en los procesos de producción y de consumo. El trabajador promedio, alienado en un alejamiento que lo aparta de los productos ocasionalmente producidos por él, necesita participar activamente no solo de la creación de estos sino de su distribución y consumo. Tal modalidad de relación o vínculo con lo producido, aunque contraria a la voluntad del sistema vigente, podría proyectar un incremento y enriquecimiento de la experiencia.

Aparentemente, la sospecha deweyana tiene que ver con la necesidad de modificar las relaciones. Mayor sensación de

libertad y control en los procesos de producción permitirían al trabajador mayor interés y satisfacción estética en sus tareas. Frente a ello, la configuración del escenario actual sostiene el sesgo privado no solo de la producción sino de los beneficios derivados de su comercialización y consumo. Tal estado de cosas no puede sino contribuir negativamente a un deterioro de las relaciones y de la experiencia vital. Un arte que se inscribe en dicho proceso, un arte que espeja y testimonia tales desarrollos, se vuelve inseguro. El arte hegemónico acompaña, de algún modo, la voluntad del sistema o al menos de las consecuencias derivadas de su desarrollo. Frente a esto, de lo que se trata es de favorecer un incremento de la imaginación y la emoción en la humanidad:

> La confusión e incoherencia tal como existe en el arte de hoy día es la manifestación de la ruptura del consenso de las creencias. Una integración mayor de la materia y la forma de las artes depende, consecuentemente, de un cambio general de la cultura en las actitudes consideradas incuestionables como base de la civilización, y que forman el subsuelo de las creencias y esfuerzos conscientes. Una cosa es segura: la unidad no puede ser lograda predicando la necesidad de volver al pasado. La ciencia está aquí y una nueva integración debe tenerla en cuenta e incluirla.[13]

La ciencia en la que piensa Dewey necesita recuperar el curso de las cosas que la sostienen y que la posibilitan. Debe volver a integrarse al flujo de experiencias vitales, ya que, si bien es cierto que todo objeto o producto posee una forma particular, dicha forma solo será estética cuando se incorpore al concierto de una experiencia más amplia. Un arte escindido como tal en la singularidad que lo legitima y que lo aísla es un arte que no articula adecuadamente el campo experiencial de la vida y la cultura de las sociedades. Tal arte es inseguro porque supone un reducto secular apto solo para un número más bien

escaso de seres. Se trata de que este arte vuelva a ser un arte accesible para todos.

La imaginación y la emoción pueden promover realidades alternativas, mejoradas, superadoras. De tal modo estarían contribuyendo al proceso de modificación y crítica que parece haberse ausentado de su extensión. Al igual que se ausentó el dominio estético de la experiencia, según la lectura del enfoque aquí analizado. Un arte que colabore con esta necesidad de cambio incorpora un compromiso de índole moral. Dewey entiende que el arte posee tal poderío moral puesto que se encuentra a menudo libre del enjuiciamiento moralizador. Esto vuelve a poner al descubierto la naturaleza relacional e integral de la existencia toda. Entender, desde un enfoque tal, la necesidad de pensar el arte vinculado indisociablemente con el dominio propio de la experiencia estética es comprometerse con una posición integradora fiel al pragmatismo que la sustenta. Defender dicha posición, tal y como Dewey lo hace a lo largo de su obra, es asumir el desafío.

Bibliografía del autor[14]

DEWEY, J., *El arte como experiencia* (trad. Jordi Claramonte), Barcelona, Paidós, 2008.

—. *La teoría de la valoración,* España, SiruelaGermán Giri2021-03-10T15:51:00, 2008ª.

—. *Cómo pensamos: la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo*, Barcelona, Paidós, 2007.

—. *La opinión pública y sus problemas*, España, Ediciones Morata, 2004.

—. *Democracia y Educación*, España, Ediciones Morata, 1975.

—. *Naturaleza humana y conducta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

—. *Experiencia y educación*, Buenos Aires, Losada, 1958.

—. *La busca de la certeza: un estudio de la relación entre el conocimiento y la acción*, México, Fondo de Cultura

Económica, 1952.
—. “Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *9*, 1950, pp. 56-58.
—. *La experiencia y la naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

Bibliografía sobre el autor

BERNSTEIN, R., *Filosofía y democracia: John Dewey* (trad. Alicia García Ruiz), Barcelona, España, Herder, 2010.
BERUBE, M. R., “John Dewey and the Abstract Expressionists”, *Educational Theory*, 48, 1998, pp. 211-227.
BOAS, G., “Communication in Dewey’s Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, 1953, pp. 177-183.
BOISVERT, R., *John Dewey: Rethinking Our Time*, Albany, SUNY Press, 1998.
BUETTNER, S., “John Dewey and the Visual Arts in America”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 1975, pp. 383-391.
BURNETT, J., “The Relation of Dewey’s Aesthetics to His Overall Philosophy”, *Journal of Aesthetic Education*, 23, 1989, pp. 51-54.
CRICK, N., “John Dewey’s Aesthetic of Communication”, *Southern Communication Journal*, 69, 2004, pp. 303-319.
CROCE, B., “On the Aesthetics of Dewey”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 6, 1948, pp. 203-207.
—. “Dewey’s Aesthetics and Theory of Knowledge”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 1952, pp. 1-6.
DENNIS, L., “Dewey`s Debt to Albert C. Barnes”, en J. Tiles (Ed.), *John Dewey: Critical Assessments III*, New York: Routledge, 1992.
DENNIS, L. y J. Powers, “Dewey, Maslow, and Consummatory

Experience", *Journal of Aesthetic Education*, 8, 1974, pp. 51-63.

DENNIS, L., "Dewey's Contribution to Aesthetic Education", *Journal of Aesthetic Education*, 2, 1968, pp. 23-35.

GILMOUR, J., "Dewey and Gadamer on the Ontology of Art", *Man and World*, 20, 1987, pp. 205-219.

GLASS, N., "Theory and Practice in the Experience of Art: John Dewey and the Barnes Foundation", *Journal of Aesthetic Education*, 31, 1997, pp. 91-105.

HASKINS, C., "Dewey's 'Art as Experience': The Tension between Aesthetics and Aestheticism", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, *28*(2), 1992, pp. 217-259.

HILDEBRAND, D., "Aesthetics: creation, appreciation, and consummatory experience", en *Dewey: A Beginner's Guide*, Oxford, Oneworld, 2008.

IRWIN, E., "Dewey and Art," en S. Hook (Ed.), *John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium*, Nueva York, The Dial Press, 1950, pp. 47-56.

JACKSON, P. W., *John Dewey and the Lessons of Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.

JONSTON, J. S., "John Dewey and the Role of Scientific Method in Aesthetic Experience", *Studies in Philosophy and Education*, 21, 2002, pp. 1-15.

KADISH, M., "John Dewey and the Theory of Aesthetic Practice," en S. Cahn (Ed.), *New Studies in the Philosophy of John Dewey*, Hanover, New Hampshire, 1977, pp. 75-116.

KUSPIT, D., "Dewey's Critique of Art for Art's Sake", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27, 1968, pp. 93-98.

LEDDY, T., "Dewey's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition), N. E. Zalta (Ed.). Recuperado de https://stanford.io/3chWCeZ.

LEWIS, W. S., "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", *The Journal of*

Speculative Philosophy, 19, 2005, pp. 42-52.

MATHUR, D., "A Note on the Concept of 'Consummatory Experience' in Dewey's Aesthetics", *Journal of Philosophy*, 63, 1966, pp. 225-231.

MCCLELLAND, K., "John Dewey: Aesthetic Experience and Artful Conduct", *Education and Culture: The Journal of the John Dewey Society for the Study of Education and Culture*, 21, 2005, pp. 44-62.

MORRIS, B., "Dewey's Aesthetics: The Tragic Encounter with Nature", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 1971, pp. 189-196.

RYAN, A., *John Dewey and the High Tide of American Liberalism*, Nueva York, Norton, 1995, pp. 249-265.

SCHILPP, P. A. y L. E. Hahn (Eds.), *The Library of Living Philosophers: The Philosophy of John Dewey*, Carbondale, Southern Illinois University, 1939.

SHUSTERMAN, R., "Why Dewey Now?", *Journal of Aesthetic Education*, 23, 1989, pp. 60-67.

—. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford y Cambridge, Blackwell, 1992.

—. "Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction?", *The Philosophical Forum*, 26, 1994, pp. 127–148.

—. "Pragmatism: Dewey," en B. Gaut y D. Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Londres, Routledge, 2001, pp. 97-106.

—. "Dewey's Art as Experience: The Psychological Background", *Journal of Aesthetic Education*, 44, 2010, pp. 26-43.

WESTBROOK, R., *John Dewey and American Democracy*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1991.

WILKOSZEWSKA, K., "John Dewey and 20th Century Art", en W. Malecki (Ed.), *Practicing Pragmatist Aesthetics: Critical*

Perspectives on the Arts, Amsterdam, Rudolpi, 2014, pp. 83-94.

ZELTNER, P., *John Dewey's Aesthetic Philosophy*, Amsterdam, Grüner, 1975.

ZUNIGA, J., "An Everyday Aesthetic Impulse: Dewey Revisited", *British Journal of Aesthetics*, 29, 1989, pp. 41-46.

---

1. Para una lectura general del surgimiento y desarrollo del pragmatismo en Estados Unidos, véanse: Westbrook, R., *John Dewey and American Democracy*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1991 y Faerna, A. M., *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*, Madrid, Siglo XXI, 1996, caps. 1 y 2. ↵
2. La referencia sobre la que se desarrollará el análisis de este segmento en particular supone el conocido texto de John Dewey de 1934 *El arte como experiencia*. Cfr. Dewey, J., *El arte como experiencia* (trad. Jordi Claramonte), Barcelona, Paidós, 2008. ↵
3. Cfr. Ortega y Gasset, J. (1925), *La deshumanización del arte* (14.° ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2007. Las consecuencias de los nuevos modos de producción y consumo artísticos instancian, según Ortega, una división profunda entre entendidos y gente común que no participa de la comprensión de dichos procesos. ↵
4. Dewey, J., *op. cit.*, pág. 9. ↵
5. *Ibidem*, págs. 21-22. ↵
6. *Ibidem*, págs. 28-29. ↵
7. *Ibidem*, págs. 67-68. ↵
8. *Ibidem*, pág. 183. ↵
9. Cfr. Leddy, T., "Dewey's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy *(Winter 2016 Edition)*, Edward N. Zalta (Ed.). Disponible en www.stanford.io/3brAWN6. ↵
10. Toda experiencia de pensamiento posee cualidad estética por cuanto esta asume el arribo a un final o cierre del proceso que la constituye. La fase de "conclusión" de un pensamiento se identifica, así, con la fase de consumación de toda experiencia. ↵
11. Dewey, J., *op. cit.*, pág. 56. ↵
12. *Ibidem*, págs. 381-382. ↵
13. *Ibidem*, pág. 385. ↵
14. Estas son algunas de las principales obras del autor que se han visto publicadas en inglés en los volúmenes correspondientes a Boydston, J. (Ed.), *Collected Works of John Dewey (1967-1992)*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1970, y que consta de tres series: *The early works of John Dewey: 1882-1898, The middle works of John Dewey: 1899-1924 y The later works of John Dewey: 1925-1953.* ↵

La realidad como reflejo del misterio: Jean Baudrillard

Ignacio Leandro Luis

Introducción

Jean Baudrillard nació el 20 de junio de 1929 en Reims, Francia, lugar con una vasta riqueza cultural y arquitectónica. Fue un filósofo y sociólogo, crítico de la cultura francesa y la sociedad de consumo. Su trabajo se ha relacionado con el análisis de la posmodernidad y con la filosofía del posestructuralismo, aunque hay que decir que ni siquiera esto es fácil de delimitar con respecto a la obra del pensador.

Nacido en el seno de una familia campesina, como hijo único, sus abuelos fueron lugareños analfabetos y sus padres empleados públicos. Se casó con Marine Dupuis Baudrillard y tuvo dos hijos. Nada parecía dar indicios de que una persona como él pudiera alcanzar un lugar en el campo del pensamiento, pero un profesor de su instituto lo inició en la patafísica,[1] lo que le sirvió a Baudrillard para despojarse posteriormente de toda matriz filosófica tradicional, y evitar los cánones estilísticos e intelectuales.

De joven viajó a París, en 1948, e ingresó en La Sorbona, donde estudió filología germánica, lo que le permitió dar clases de alemán posteriormente. Alrededor de 1960 comenzó a desempeñarse como traductor de Karl Marx, quien sería una de sus más grandes influencias, así como también lo fueron Bertolt Brecht y Peter Weiss, entre otros. Finalmente, desde 1966 se

dedicó a enseñar Sociología en la Universidad de Nanterre.

Como muchos otros intelectuales franceses de su tiempo, en 1968 tuvo un papel activo dentro de las huelgas del Mayo del 68, y ese mismo año defendió su tesis doctoral llamada *El sistema de los objetos*, la cual fue dirigida por Henry Lefebvre.

En aquel trabajo, Baudrillard analiza la relación del hombre con los objetos en el marco de la sociedad de consumo. Comienza a desapegarse del marxismo ortodoxo para analizar los sistemas y toma, en cambio, tesis de índole más semiótica para apoyar a sus propias teorías, rescatando a pensadores tales como Ferdinand de Saussure o Roland Barthes. La sociedad de consumo aparece así como una manifestación de producción constante de signos más que de simples mercancías.

En este tipo de sociedad, la primacía de los símbolos sobre las cosas, característica de la sociedad de masas, no hace más que acentuarse, y la representación de la realidad se sobrepone a la realidad misma. Lo real ya no es aquello que se puede reproducir, sino lo reproducido. De esta manera, la dinámica del consumo se basa en la adquisición de signos antes que de objetos. Ya no se le ofrece al consumidor un objeto en relación con su utilidad, sino a través de su significado colectivo: prestigio, opulencia económica, estar a la moda, pertenecer a cierto grupo social, etc.

Más que intentar fundar sistemas filosóficos, Baudrillard se preocupa por lanzar tesis provocadoras y cargadas de metáforas con una alta complejidad y oscuridad. Su estilo de escritura toma la forma en que Baudrillard entiende a la sociedad de su tiempo. En ella, producir cosas que no sean fácilmente digeribles es un acto subversivo que permite escapar del propio sistema de producción en el que vivimos. Esa suerte de *oscuridad* en su escritura intenta producir que el lector haga un gran esfuerzo para llegar a develar los postulados que se encuentran en sus escritos, es decir, sacarlo de su condición de consumidor serial y pasivo.

Con el correr del tiempo, Baudrillard comenzó a analizar las modernas sociedades de consumo, centrándose en los medios de comunicación como creadores de lo que denominó “simulacros”, a través de la manipulación de información y de la cultura virtual como concreción de un mundo *hiperreal* en el que los sujetos pasan a ser objetos.

Ese concepto de *hiperrealidad* le permitió postular que la sociedad ha construido para sí un mundo que es más real que lo *real*, y en el que los habitantes viven obsesionados con la perfección de las tecnologías, con la alta definición de las imágenes, la preocupación por evitar el paso del tiempo y la objetivización del ser. Para Baudrillard, la autenticidad ha dejado de existir como tal, y ha sido reemplazada por la copia, que funciona como un sustituto para la realidad. Dicho en otros términos: ya nada es *real* y los involucrados en esta ilusión son incapaces de notarlo. Nos detendremos en esta idea más adelante.

Como es posible deducir de lo expuesto hasta aquí, Baudrillard fue pronto catalogado como un provocador, ya que las tesis que sostenía eran consideradas descabelladas y debido a que en muchas ocasiones ha emitido comentarios altamente polémicos. Sin embargo, el tiempo y el avance de las sociedades les fueron estrechando la mano a muchos de los postulados del autor, ya que gran parte de sus tesis (desarrolladas hace mucho tiempo atrás) pueden considerarse rejuvenecidas a la hora de explicar las condiciones de vida de las sociedades actuales.

Para ilustrar algunas de las polémicas referidas, podemos recordar uno de sus comentarios más criticados, que fue aquel en el que sostuvo que “La guerra del Golfo[2] no ha tenido lugar”, título además de uno de sus libros, el cual no será desarrollado necesariamente en este capítulo, aunque haremos mención a algunas de sus categorías.

Sintetizando sus postulaciones, diremos que el autor

sostiene que fue una guerra donde nada sucedió. Para este pensador esa guerra tan solo fue el encubrimiento de una ausencia política a través de los medios de comunicación occidentales, que transmitían la guerra en tiempo real, mediante imágenes de las tropas militares de los Estados Unidos. Para Baudrillard, mientras el combate pudo haber sido *real*, solo unas pocas personas en el otro extremo del planeta lo experimentaron. La guerra que fue transmitida por la televisión, y, en consecuencia, la guerra tal como fue entendida por la mayoría de las personas no fue lo que realmente sucedió, sino que todo lo transcurrido fue absolutamente manipulado y recreado, para contar una historia paralela a lo real.

Ante estos enunciados, Baudrillard fue acusado de ser él mismo un negador de la realidad, dado que muchas personas habían muerto en batalla y muchas destrucciones fueron ocasionadas en el orden de lo *Real*. Al mismo tiempo, quienes investigaban más a fondo los razonamientos esgrimidos por Baudrillard veían que el autor estaba preocupado en realidad por el dominio tecnológico proveniente de los monopolios de los medios de comunicación audiovisuales, las políticas de construcción de sentido en Occidente y la globalización de los intereses comerciales de los Estados Unidos. En cierta forma, Baudrillard no negó que algo hubiera sucedido, sino que simplemente puso en duda que ese algo que todos consumieron haya sido lo que realmente sucedió. Si estos argumentos se ven desde una posición no tan ingenua, podría entenderse que Baudrillard intentaba denunciar la manipulación que sufren los hechos y la forma en que se construye un sentido hegemónico en las sociedades.

De allí en más, nuestro autor comenzó a dedicarse a la televisión y otros tipos de tecnologías que producían las mayores *ilusiones de lo real*. En su opinión, la televisión crea una densa red que envuelve al individuo, sustituyendo las formas de interlocución y convirtiéndose en la fuente única

para la percepción y la comprensión de aquello que conviene que suceda, haciéndole creer al espectador lo que es funcional a quienes ejercen el poder de esas herramientas. El exceso de información y la reproducción cada vez mayor de imágenes se convierten en un obstáculo para la búsqueda del sentido real de las cosas.

> Usted no mira ya la TV, es la TV la que le mira a usted "vivir", o "usted ya no escucha 'Pas de Panique', sino que es 'Pas de Panique' quien le escucha a usted", se ha producido un giro del dispositivo panóptico de vigilancia (vigilar y castigar) hacia un sistema de disuasión donde está abolida la distinción entre lo pasivo y lo activo […] la TV nos contempla, la TV nos aliena, la TV nos manipula, la TV nos informa.[3]

A pesar de la gran cantidad de libros y publicaciones que integran su producción, Baudrillard no ha alcanzado una recepción sostenida ni ha sido suficientemente discutido. Cuenta con una escasa presencia en algunos diccionarios de filosofía, o en la historia misma de la filosofía contemporánea. El hecho de que su pensamiento sea difícil de encasillar en corrientes concretas, aunque la etiqueta de posestructuralista sea la más frecuente, ha podido influir en ese sentido. Falleció el 6 de marzo de 2007, en París, a los 77 años. En las próximas páginas, nos detendremos de manera introductoria en varias aristas de su pensamiento.

El concepto de simulacro

Para esta presentación, nos detendremos especialmente en el modo en que Jean Baudrillard aborda la cuestión del arte y la estética. Sin embargo, para que la introducción a este problema sea posible, necesitaremos reconstruir primero algunos conceptos claves de su teoría social general.

En la obra del autor puede verse que ha logrado conseguir,

desde sus primeros escritos hasta los últimos, una absoluta ligazón entre las categorías y teorías esgrimidas, articulando profundamente entre una y otra obra, muchas veces sin perder una conexión de contenidos y problemas.

Un punto de partida para comprender al autor es recordar su tesis de que la realidad ya no existe como tal, sino que ha sido reemplazada por el *simulacro*. ¿Qué se quiere decir con esto? La idea de simulacro refiere a lo que es generado sin corresponder a una referencia, sin tener como origen *lo real*. Esto presenta ya una característica fundamental, que es el hecho de que esa simulación opera contra el *principio de realidad*. Pone en cuestión lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario.

> Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: "Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella". Así pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, solo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo "verdadero" y de lo "falso", de lo "real" y de lo "imaginario". El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta "verdaderos" síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo.[4]

La teoría del autor plantea que la *simulación* se produce por los *modelos de lo hiperreal*, es decir, su generación no está en la misma relación de abstracción con aquello de lo cual es abstracción. En esta teoría, el simulacro precede al modelo, y en esa instancia deja de requerirlo. A partir de allí, el modelo se vuelve superfluo. Ese es el sentido en que se revierte la

relación entre modelo (real) y simulacro. Además, el simulacro tiene la característica de que su punto de partida es esa “liquidación” del referente, así como la restitución simulada de lo real mediante *signos de lo real*. A modo de metáfora, podemos utilizar uno de los ejemplos que el propio Baudrillard nos ofrece en su obra:

> Hubo también, en los inicios de la colonización, un momento de estupor y deslumbramiento ante la posibilidad de escapar a la ley universal del Evangelio. Una de dos: o se admitía que esta ley no era universal, o se exterminaba a los indios para borrar las pruebas. En general, se contentaron con convertirlos o simplemente con descubrirlos, lo que bastaba para exterminarlos lentamente.[5]

Así, el simulacro se genera justamente donde no existe lo que simula y esto se ve orientado a significar algo totalmente distinto. Para Baudrillard, la simulación es lo que impera en el momento actual de la historia (su propia época). Tanto las cosas como los sujetos proceden según lo que el autor denomina el *significante de referencia*, siendo esto lo único verosímil. No hay representación, no hay real ni referencia, dado que el simulacro ya no se encuentra en juego con lo real, sino con lo *hiperreal*. Es decir, que el mundo se encuentra inmerso en un mundo de simulación total, donde todo es una *ilusión* y lo real no hace más que desvirtuar esta ilusión que antecede a todas las formas de producción del sentido. Lo real, la verdad,[6] la referencia, han dejado de existir por completo para abrirle paso a la simulación, productora de copias de lo real, las cuales no buscan imitar lo real, sino que más bien lo desplazan, lo suplantan por signos de lo real.

De esto se sigue que la *hiperrealidad* debe entenderse como copia de una realidad mejor que la original, como instancia superadora. Se constituyen realidades paralelas a las iniciales y

esto permite la desaparición de rastros que podrían demostrar el punto de partida de la referencia; de hecho, para Baudrillard, la *hiperrealidad* elimina toda huella.

La simulación es, entonces, el proceso de generación de *hiperrealidad,* a partir de los modelos de algo de origen real. El simulacro no oculta la verdad, es la verdad (nueva, superadora) la que oculta que ya no hay verdad por fuera de esa construcción. En palabras de Baudrillard:

> Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro. Las fases sucesivas de la imagen serían estas:
> – es el reflejo de una realidad profunda;
> – enmascara y desnaturaliza una realidad profunda;
> – enmascara la *ausencia* de realidad profunda;
> – no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.[7]

Lo interesante de destacar, en esta sucesión de fases, se da justo en la transición en la que unos signos que disimulan *algo* pasan a otros que disimulan que ya no hay *nada*. De este modo no se trata de establecer un camuflaje respecto a lo real, sino más bien de producir un simulacro en su sentido fuerte. Con ello se introduce la duda sobre la realidad y se sobrepasa a lo real poniendo en juego al principio de realidad.

La simulación está caracterizada por la precesión del modelo, de todo modelo correspondiente a cualquier hecho. Estos hechos ya no poseen autonomía alguna, sino que surgen desde esta intersección de los modelos y permiten que un hecho pueda ser engendrado por diversos modelos al mismo tiempo.

Esto constituye lo que Baudrillard denomina “el crimen perfecto” y que asocia a la eliminación del mundo real. La

eliminación de la ilusión original.

La crítica hacia los *mass-media* y la realidad virtual

Asociado a los conceptos que desarrollamos en el apartado anterior, debemos mencionar necesariamente las críticas que Baudrillard realizaba a los medios de comunicación, los que, a su entender, eran culpables de ser los mayores generadores de simulacros de la realidad. Como hemos dicho anteriormente, Baudrillard afirma que en la sociedad contemporánea ya no hay realidad sino simulacro de la realidad, y en parte esta realidad es manipulada por los medios de comunicación, que no detienen su crecimiento diario, en términos tecnológicos.

Asociando estas ideas, la conclusión indica que lo real se transforma en un espectáculo televisivo donde la representación y la sobreinformación, junto con un exceso de contenido muchas veces poco fiable, provocan una construcción por encima de lo real propiamente dicho. La televisión como emisora de información elimina las formas de interlocución y deja al espectador como mero receptor de aquel contenido que se muestra como lo que sucede en el mundo material concreto. Esto les permite a los medios de comunicación ser generadores del llamado *sentido común*, que indica a las personas qué es aquello que tienen que saber como la “pura verdad”.[8]

La concepción de la verdad y lo verdadero, dentro de nuestras sociedades, se ve legitimada entonces por los medios de comunicación, y todo aquel que no acate esta información que tan plácidamente se le brinda en la comodidad de su hogar, o quizás con tan solo sacar su teléfono del bolsillo, será un mentiroso o un desinformado. Además, la verdad como correspondencia con la realidad (recordemos que esta realidad se ve atravesada por la precesión de simulacros, que deja tan solo una copia de esta) es una convención establecida que determina qué es la realidad.

De todo esto se sigue que los sectores poseedores de la verdad tendrán un gran peso dentro de la sociedad y podrán ejercer ese poder para la dominación de otros sectores, más vulnerables, manipulando su interpretación de la realidad de acuerdo con los intereses políticos que más los representen. De esto podría inferirse que quien tenga la verdad tendrá mayor poder por sobre los demás, y será quien establezca la realidad que los otros deberán concebir y vivir.

Es posible acordar con Baudrillard en su diagnóstico de que la mayor parte de lo que creemos saber del mundo nos viene dado por los medios de comunicación. Esto se convierte en un obstáculo entre nosotros y lo que realmente sucede. Los acontecimientos quedan sometidos así a la manipulación y son modificados según lo que haga falta, o se los presenta como catastróficos en los momentos que sea necesario.

Los medios generan sus discursos al margen de la realidad. Esta realidad montada, escenificada, a la cual Baudrillard llama “realidad virtual” es perteneciente al mundo de la simulación. Nos hallamos en un estado social de actores pasivos, masas silenciosas con carga neutra, irreflexivas, a la espera del consumo como único modo de vida.

En relación con esto, Baudrillard intenta posicionarse en una perspectiva económica, prestando mayor importancia al consumo que a la producción. Los medios de producción que pensaba Marx, en tanto productores de mercancías, para el autor francés ya están desactualizados, puesto que la centralidad de la producción contemporánea es la de signos. Lo que prima del objeto es el estatus que representa, la inclusión que permite, el prestigio que otorga. Si Marx veía en la mercancía su valor de uso y valor de cambio,[9] Baudrillard se atiene más a la significación que estos objetos producen.

Este modo de producción genera no una falta de información sino, por el contrario, una excesiva proliferación de imágenes[10] que no tienen otro fin más que el de abrumar

estas consciencias vacías de las masas y llenar sus estómagos con noticias dentro de lo posible trágicas, ya que son las que más llaman la atención. Por esto, cada imagen está posiblemente escenificada, recreada, simulada para un fin político o para promocionar un producto.[11] De la misma forma, los periodistas se muestran "al pie" de los acontecimientos, como para hacer dar cuenta al espectador de que él también está ahí, que no se está perdiendo de nada en absoluto. Aparecen en las manifestaciones sociales (casi siempre del lado donde se encuentran la caballería y los oficiales de la policía, quizás para resguardo, o quizás justamente para mostrar una "realidad" en particular), en los escándalos políticos (los cuales pocas veces son protagonizados por funcionarios oficialistas, siempre y cuando el oficialismo sea afín a los medios, claro está), en los desastres naturales, en asesinatos, incendios, accidentes automovilísticos, etc.

Los signos de carácter negativo son imágenes para ser consumidas. Llenan los espacios vacíos de las personas que sienten que nada hacen con sus días, o que nada les pasa en su vida. Luego de que se emiten estas historias con aparentes hechos reales, los medios de comunicación crean una copia del evento, que se propaga a través de programas pertenecientes al mismo canal de televisión, o se difunden por diversos medios que pertenecen a una sola firma. Ellos crean no-eventos, copias de la realidad, que fácilmente pueden ser digeridos por la sociedad, la cual acepta lo que se les quiera ofrecer, sin ningún tipo de resistencia. Para Baudrillard, nosotros preferimos la copia de la realidad a los hechos concretamente certeros y válidos.[12]

La actividad del hombre se ha restringido a la manipulación de las imágenes y de las pantallas. Encantados por la calidad de los detalles de los artefactos, por su funcionalidad técnica y su estética de *marketing*, buscamos la satisfacción del deseo con base en la sofisticación técnica y

tecnológica de nuestros aparatos y, además, en la exhibición pública de nuestra vida y nuestro cuerpo. Nosotros somos nuestro propio escenario y los protagonistas a la vez.

Nos regocijamos en llevar nuestras actividades privadas al plano de lo público, mostrando qué hacemos, cuáles son nuestros gustos, qué pensamos, qué sentimos. Esto quizás adquiera una repercusión poco significativa en los demás, o se pierda dentro de la recepción efímera proveniente de esta época donde el tiempo cada vez dura menos. Sin embargo, nos sentimos a gusto con haber cumplido con nuestra cuota diaria de exposición frente al mundo. Cabe destacar que a quienes más significativas les resultan nuestras actividades son a los *focus groups*, empresas de todo tipo, consultoras. Con ellas pueden recabar información de manera sencilla y tener así un conocimiento casi omnisciente del mercado o de los posibles votantes en épocas electorales.

De modo que nos transformamos en máquinas de manera virtual, a través de la pantalla, aunque no perdemos nuestra condición de sujetos en la vida real:

> Prohibido desligaros, en la vida social activa, interactiva, informativa […] El viejo temor es el de ser expropiados porque se sabe todo sobre vosotros (*Big Brother* y la obsesión policíaca del control). Pero hoy el medio más seguro para neutralizar a alguien no es el de saberlo todo sobre él, sino el de darle los medios para saber todo sobre todo. Ya no lo neutralizaréis con la represión y el control, sino con la información y la comunicación, porque lo encadenaréis a la única necesidad de la pantalla. Lo paralizaréis de forma mucho más segura con el exceso de información sobre todo (y sobre sí mismo) que privándolo de información (o reteniéndola sin su conocimiento). Así las estrategias del sistema se han invertido, pero también las de la resistencia. Después de las antiguas resistencias al control, vemos llegar las nuevas resistencias a la información forzada, a la *hipercodificación* de las relaciones a través de la información y la comunicación.[13]

De este modo, podemos decir que los hechos, los acontecimientos, pertenecen al orden de la realidad. Lo real es la forma racional de concebir la realidad. Y esta se ve atravesada por la *hiperrealidad* que nace de lo artificial. De la proliferación de imágenes, del manejo de los medios de comunicación sobre las masas, del avance de la tecnología y el advenimiento de la realidad virtualizada. Es decir, el mundo contemporáneo se caracteriza más por la creación de mundos virtuales que por la creación y fabricación de objetos materiales. La *hiperrealidad* opera por encima de la realidad, gracias a la multiplicidad y diversidad de los objetos que existen en el presente.

En un mundo donde lo real no puede ser producido, sino más bien simulado, lo virtual produce el pasaje de lo simbólico a lo real, que sería su grado cero. Lo virtual toma en cuenta la noción de *hiperrealidad*. Lo virtual sustituye a lo real, es su solución final, su realidad definitiva.

Algunas nociones articuladoras acerca de la seducción

Dado que hemos venido hablando de la producción en términos de significación, deberíamos pasar al polo opuesto, que, según Baudrillard, es el plano de la *seducción*. En este punto ya no se busca producir cosas materiales, fabricarlas, y con ello otorgarles un valor, sino más bien la seducción emprende una desviación del valor y su realidad, para llevar estas cosas al plano de las apariencias, a su intercambio simbólico.

La seducción se produce como vínculo con todas las cosas, no es algo que recaiga meramente en lo sexual o lo erótico. Con ello se afecta, a su vez, a todas las formas de los sistemas de producción y de acumulación. Para Baudrillard, lo femenino es la seducción por excelencia, pero no por otorgarle una connotación sexualizada al término, entendiendo a la mujer como objeto de deseo y productora de deseo, sino más bien

poniendo en juego la visión tradicional de la historia de la humanidad, donde lo masculino es lo que reina.

Para el autor existe un prejuicio que pone a lo masculino como una identidad sexual en sí, lo cual solo ocurre con lo femenino. Lo femenino contradice la oposición femenino-masculino, oposición valorizada por los dos sexos. Lo femenino atraviesa la identidad sexual entera, sin recaer en ninguna distinción.

Para Baudrillard, a lo largo de la historia lo que se ha intentado hacer fue imponer un modo positivo del mundo y de sentido unilateral, de allí la primacía de lo masculino. Esto a cuenta de abolir o eliminar el terreno de la seducción. Así, dentro de lo femenino recaen todos los sistemas de producción de sentido, todo se encuentra subordinado a ello, razón por la cual parece ser tan peligrosa la feminidad.

La "maldición de lo femenino" ha sido impuesta por la moral, por la filosofía y, por sobre todas las cosas, por el psicoanálisis. Por ende, Baudrillard le formula una crítica a Freud y su concepción fálica del mundo.[14] Dentro de esta concepción, lo masculino adquiere un estatuto de privilegio sobre lo femenino. Este trazado de la historia de la sexualidad que lleva a cabo Freud resulta inverosímil para Baudrillard, dado que al pensador alemán se le escapa, en sus teorías, que lo femenino fue siempre lo dominante realmente.

Lo femenino debe entenderse como la totalidad del sexo y la totalidad del poder. Los hombres y las mujeres no representan más que signos económicos y culturales, que se encuentran constantemente atravesados por lo femenino. La seducción representa el dominio del orden simbólico, mientras que el poder representa solo el dominio del universo real. La soberanía de la seducción no tiene punto de comparación con el poder político o sexual, todo se encuentra atraído hacia ella.

Lo masculino como categoría existe por un esfuerzo del hombre, por una imposición racional continuada a lo largo de

la historia, por el miedo que conlleva enfrentarse cara a cara con lo femenino, intentando disputar su lugar en el mundo. Los hombres han erigido su poder y sus instituciones para contrarrestar los poderes originarios de la mujer. El orden de lo femenino no se opone a lo masculino, sino que es lo que seduce a lo masculino. La feminidad implica la forma de reversibilidad de la estructura dominante, la falocracia. Lo femenino seduce porque nunca está donde se piensa. Por el contrario, lo masculino no interesa, es demasiado determinado y frágil, en cambio, lo femenino se aparta de toda estructura rígida, se abre a lo indeterminado.

Algo interesante es que Baudrillard presenta una instancia que representaría un juego puro de la feminidad, y que identifica con el travestismo. El autor dice lo siguiente al respecto:

> El “travestismo”. Ni homosexuales ni transexuales, lo que les gusta a los travestis es el juego de indistinción del sexo. El encanto que ejercen, también sobre sí mismos, proviene de la vacilación sexual y no, como es costumbre, de la atracción de un sexo hacia otro. No aman verdaderamente ni a los hombres/hombres ni a las mujeres/mujeres, ni a aquellos que se definen, por redundancia, como seres sexuados distintos. Para que haya sexo hace falta que los signos repitan al ser biológico. Aquí se separan, mejor dicho, ya no hay sexo, y de lo que los travestis están enamorados es de este juego de signos, lo que les apasiona es *seducir a los mismos signos.* En ellos todo es maquillaje, teatro, seducción.[15]

De esta manera, el travestismo se entiende como juego de signos. La resignificación de la virilidad no pertenece al orden de la seducción. Una mujer que se viste de hombre no seduce igual que cuando es a la inversa. El sistema binario de sexos que la sociedad codifica y jerarquiza ya no es suficiente, por ello se deben replantear los conceptos, presentarlos y ponerlos

en discusión.

Enmarcado en un aspecto biológico, el concepto de género es algo por lo cual se podría agrupar a las especies, pero si vamos a una definición más abocada a las ciencias humanas este término hace referencia a la sexualidad y a los valores y conductas que se le atribuyen a cada sexo. Esta última definición daría a entender que el género es algo que se extiende más allá de los genitales.

Baudrillard logra así tomar distancia de todas las posturas más conservadoras a raíz de su teoría de la seducción. Si recapitulamos el comienzo de este apartado, recordaremos que la seducción es aquello que dista de la producción. La producción de sentido económico, político, etc., está siempre subordinada a la seducción puesto que esto último es lo más originario. Los productos, los valores, los ideales, todo lo que tenga involucrado una producción de sentido, nos seduce. Nada de lo que es producción puede escaparle a la seducción, todo se vale de ella.

Finalmente, seducción y erotismo no deben circunscribirse necesariamente. Hay seducción en un paisaje, y en las más variadas entidades. Seduce todo aquello que la producción no logra controlar, definir o dominar. La única forma de seducir es permitir ser seducido y la seducción es el vínculo que nos une con todas las cosas.

El simulacro dentro del orden estético

Luego de este recorrido por algunas de las ideas nodales de la teoría de este autor, nos detendremos en lo que arte respecta, cuestión particularmente relevante en este libro.

Iniciaremos señalando que, p ara Baudrillard, el arte está realizado de manera omniabarcativa. Si bien es algo que se busca particularmente en los museos y en las galerías, también puede encontrarse en la banalidad de los objetos cotidianos. Puede verse en los murales de las calles, en los *flashmobs,* en los

grafitis, en los productos de diversos dominios. Esta banalidad sacralizada permite la estetización de todas las cosas, es decir, la estetización del mundo.[16]

Para nuestro autor, la pintura representa hoy en día una forma estética simplificada del intercambio imposible, dado que ya no existe ningún tipo de intercambio simbólico. De alguna manera, el autor ve que en ella se encuentra un discurso que ya no tiene nada que contar más que su propia incapacidad de comunicar algo. Es decir, plantea que es el equivalente de un objeto que no es (ya) un objeto. No se trata de una negación de existencia, sino más bien de su transfiguración en un objeto que insiste en hacerse presente a través de su forma vacía e inmaterial.

Todo el problema se encuentra en querer materializar esta forma vacía dentro de los límites del vacío mismo y operar así según las reglas de la indiferencia, que tanto rige dentro de las sociedades actuales. Así, el arte contemporáneo no representa el reflejo del mundo sino más bien su ilusión exacerbada, es como un espejo que devuelve una imagen exagerada de las cosas.

Baudrillard sostiene que el mundo está consagrado a la indiferencia, de modo que el arte, al no poder escapar de ella, no puede hacer más que acrecentarla. En otros términos: el arte deambula alrededor de un vacío que se encuentra en la imagen. La pintura se vuelve, así, completamente indiferente a ella misma como pintura, como arte, como ilusión más poderosa que lo real. Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma.

Para el autor, la mayoría de las imágenes contemporáneas (pintura, artes plásticas en general, producciones visuales de todo tipo) son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver. Lo que fascina ahora de un cuadro es la ausencia de cualquier tipo de forma. Las imágenes ya no ocultan nada y tampoco revelan nada; en cierto modo, tienen una intensidad

negativa que permite que el arte contemporáneo ya no obligue al juicio a plantear la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal. La idea implica la creencia en que el arte ha perdido su implicación en cuanto a la referencia de un juicio estético. Sostiene Baudrillard:

> En lo que refiere a la estética, en mi opinión, se está en esa especie de éxtasis del valor, y en la actuación extática se está literalmente “fuera de sí”, fuera de la posibilidad de juicio [...] en el éxtasis del arte ya se está más allá de las finalidades del arte, de la finalidad estética, en un punto extraordinario donde todos los valores estéticos están maximizados simultáneamente. Todos los estilos pueden volverse, de un solo golpe, efectos especiales y valer en el mercado del arte, y ya es realmente imposible compararlos, emitir un juicio más o menos temperado al respecto, un verdadero juicio de valor.[17]

Así las cosas, ya no es necesario buscar en el arte coherencia, destino estético o sentido alguno. Imposibilitados de enarbolar el discurso de lo bello y lo feo y del juicio sobre esos valores es que nos vemos condenados a la *indiferencia*.

Otra característica importante que se deriva de esto es el hecho de liberar a lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, permitiendo que adquieran la capacidad de trascender y convertirse en lo más bello de lo bello o en lo más feo de lo feo. Si, en ese caso, el arte se hallara además liberado de lo real, podría pintarse más real que lo real mismo, es decir, estaríamos ya en el plano de lo *hiperreal.*

De la misma forma que detallamos en el apartado sobre *hiperrealidad*, las imágenes ya no son el espejo de la realidad sino que ocupan el lugar de la realidad misma, y para la imagen su único fin es la imagen misma. Es decir, la imagen ya no puede denotar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede transfigurarlo, poniendo de manifiesto su costado virtual

de la realidad. Esta realidad virtual se “transparenta”, y pierde su capacidad de ilusionar. En palabras de Baudrillard:

> El arte ha perdido el deseo de ilusión, a cambio de elevar todas las cosas a la banalidad estética, y se ha vuelto transestético. En lo que concierne al arte, la orgía de la modernidad ha consistido en deconstruir alegremente el objeto y la representación.[18]

En este punto cabe destacar que cuando algo es transparente, en términos de Baudrillard, remite a algo así como al momento en que las cosas pierden su poder de seducción, dado que ya no hay ningún secreto, no existe nada oculto en ellas que pueda mostrarse poco a poco y genere un cierto interés o una especie de juego. A su vez la transparencia está sumamente ligada a otro concepto que utiliza el filósofo francés, que es el de *obscenidad,* que remite a lo mismo, es decir, ya no hay metáforas que valgan y todo se encuentra realizado o sumamente explícito. Cuando se dan casos de *obscenidad*, se pierden los escenarios, se pierde el juego. Ya no existe una puesta en escena, sino que se ofrece la obra de forma inmediata al consumo, a la absorción. Es decir, cuando las cosas se nos presentan demasiado reales, cuando aparecen sin mediación alguna, realizadas, acabadas, en ese preciso momento nos encontramos dentro del orden de la *obscenidad*. Las cosas ya carecen de encanto, de proximidad lenta y suave. Tan solo queda la inmediatez violenta sin un auténtico placer.

Baudrillard nos dice lo siguiente:

> La obscenidad y la seducción, como lo muestra el arte, que es uno de los terrenos de la seducción. A un lado está el arte capaz de inventar una escena diferente de la real, una regla de juego diferente, y al otro el arte realista, que ha caído en una especie de obscenidad al hacerse descriptivo, objetivo o mero reflejo de la descomposición, de la fractalización del mundo.[19]

El mundo actual que plantea nuestro autor, sumergido en lo *hiperreal*, no hace más que brindar las cosas de manera inmediata para que sean devoradas y absorbidas con la misma rapidez. Este mundo demasiado real es completamente obsceno. Las cosas se presentan demasiado reales para que ya no se tenga que perder tiempo descifrándolas ni interpretándolas, tan solo se deben consumir y de manera efímera desechar. Los museos a su vez invitan a las personas a espacios que son cada vez más interactivos con los espectadores (al igual que vimos que sucedía con los noticieros y los programas de televisión), ya no son obras que se remiten a la pura contemplación, sino que juegan e interpelan a las personas de una manera directa, ya sea a través de elementos audiovisuales o estrategias de todo tipo que sirvan para sacar al sujeto de su pasividad expectante y taciturna. A través de esto se intenta disolver un poco la transparencia y hacer de cuenta que la obra tiene algo más para dar, algo que descubrir en ella.

En esta otra cita podemos leer lo siguiente:

> Mi escena primitiva es esa; que hoy ya no sé, al mirar tal o cual cuadro, o *performance*, o instalación, cosas así, si están bien o no, y ni siquiera tengo ganas de saberlo en verdad, entonces hallo que estoy como en suspenso, pero es un suspenso que no ofrece excitación alguna, que no es intenso; es un suspenso más bien de la neutralización y la anulación.[20]

La transparencia tenida en cuenta como opuesta a lo que está en secreto, escondido, tiende a tomar a esto último como algo malo, lo cual debería ser abolido. Dado que el secreto no puede ser destruido, la transparencia se contenta con conseguir demonizarlo, rebajarlo como a algo innecesario. Esta noción de mostrarse combatiente del mal produce energías positivas, dado que aquello que atenta contra el mal se lo toma por bueno. De la misma manera actúa la política, la cual no

desbarata el desorden, sino que lo incluye, junto con el mal, para poder así demostrar que uno puede pararse desde el lugar opuesto para revalorizarse a sí mismo. Es decir, no se niega a lo malo, sino que se lo reapropia, analiza, desbarata y utiliza finalmente a su favor.

El arte contemporáneo, a través de sus instalaciones, *performances* y otras obras, abre sus puertas a todo público para que estos las "traguen" atropelladamente. Todo puede ser obra, todos pueden ser artistas, todos pueden ser espectadores.[21] Esta "democratización" del arte genera según Baudrillard un *complot*. Se involucra al espectador a modo de "chantaje"[22] a que venga a participar de las muestras ofrecidas por la institución.

Todo puede ser obra debido a que, junto al advenimiento de los *readymade*, surgidos en el auge de las vanguardias históricas, se estableció un vínculo entre objeto ordinario y obra de arte que es muy difuso. Tranquilamente uno puede tomar el objeto que le plazca, de un lugar cualquiera, y otorgarle la significatividad de obra artística. Con el solo hecho de que sea expuesto en un museo ya abre el juego a que todos entiendan a este objeto como arte. A su vez, todos pueden ser artistas, ya que dejó de ser vigente la idea de genio creador,[23] ahora, más bien, hay que tener una cierta sutileza para generar un efecto determinado, en un momento determinado, y conseguir con ello la aceptación casi asegurada de los espectadores.

La última derivación de estos movimientos es la idea de que todos pueden ser espectadores, ya que el arte contemporáneo no requiere de una cantidad descomunal de saberes previos en torno al orden estético y artístico.

Todo esto, en conjunto, es fundamente lo que Baudrillard denomina *el complot*, ya que se necesita del artista provocador, de la obra titubeante y del espectador dubitativo pero sin discernimiento. En este *complot* los artistas lo que buscan es

mantener viva la idea del arte a través del arte mismo con su propia producción. Ya no es el protagonista el contenido sino el acto, la operación. Al mismo tiempo, el espectador entra en el juego de si aquello que se le presenta es arte o no. Se muestra inquieto frente a las obras e incluso se siente con la capacidad de poder reproducirlas o mejorarlas, pero para ahorrarse los conflictos y malestares asiente con la cabeza y acepta a la obra como tal.

> El espectador, quien, sin entender nada la mayor parte del tiempo, consume su propia cultura en segundo grado. Consume literalmente el hecho de no entender nada y de que no hay necesidad alguna de todo eso, salvo el imperativo de la cultura, de afiliación al circuito integrado de la cultura. Pero la cultura en sí es solo un epifenómeno de la circulación mundial. La idea del arte se enrarece y se hace mínima hasta en el arte conceptual, donde termina con la no-exposición de no-obras en no-galerías: apoteosis del arte como no-acontecimiento. Recíprocamente, el consumidor circula por todo eso para experimentar su no-goce de las obras.[24]

Siguiendo entonces esa idea rectora del arte contemporáneo, cualquier objeto, cualquier detalle, puede generar la misma atracción y plantear las mismas cuestiones que las obras de arte del pasado. Con el advenimiento del carácter transestético del arte, cada obra, a la vez que se deconstruye, nos deconstruye a nosotros también al mismo tiempo como espectadores. La obra nos “contamina” y ya no gozamos del objeto, sino de la idea del objeto, y con él a su vez no apreciamos el arte, sino más bien la idea del arte.

Para nuestro autor, el arte en este contexto no es más que un signo hacia la ausencia, por lo que no le queda más que alinearse en la insignificancia y la indiferencia general. Ya no tiene más fines concretos, sino que ahora se pierde dentro de su propia especificidad.

Esto dificulta la construcción de una crítica del arte, porque este ha pasado a criticarse a sí mismo. De algún modo el arte logra distanciarse de sí mismo, objetivarse y de esta manera generar una especie de autoconsciencia estética. Pero, a pesar de ello, necesita un respaldo de índole intelectual, una producción de significación teórica en relación con lo estético, para sentar bases sólidas de conceptualización institucionalizada.

> Ya no hay posición crítica, no porque la crítica haya perdido su sentido o porque ya no haya buena crítica como la había antes, sino porque el arte se ha vuelto todo crítico, porque ha absorbido la crítica del arte. Hoy, toda obra es su propio comentario, su propia crítica. Cada vez más, en efecto, en cualquier *performance*, cualquiera instalación, cualquiera obra, hay un comentario, hay discurso [...] Hay una especie de metalenguaje extraordinario del arte que no es una crítica, una especie de metalenguaje integrado, como si el arte hubiese tragado su propia crítica. Precisamente porque no cree ya en su propia pulsión estética, el arte ahora está en una posición semi-irónica respecto a sí mismo, y porque ya no está seguro de su finalidad, necesita asegurarse un lenguaje externo, y para esto viene a socorrerlo una especie de literatura artística, estética, que se produce incesantemente.[25]

La dependencia del arte de esas producciones discursivas que lo sostienen es otro de los síntomas más evidentes de su precariedad.

Algunos comentarios a modo de cierre

En estas breves páginas hemos reconstruido los trazos fundamentales con los que se ligan, en el pensamiento de Baudrillard, los problemas del simulacro y del arte. Antes de todo ello, nos hemos visto con la necesidad de precisar otros conceptos, tales como realidad virtual, seducción e intercambio simbólico, que han sido desarrollados brevemente en los

apartados iniciales. Esto es porque en la estética se encuentra casi la totalidad de las categorías desarrolladas por Jean Baudrillard a lo largo de sus obras. Se encuentran jugando allí las ideas de: la simulación de lo real, la generación de los modelos de lo *hiperreal*, la seducción, la creación de la realidad virtual, la interacción con los aparatos tecnológicos, las masas silenciosas, la obscenidad, la estrategia fatal, el crimen, el simulacro y otras tantas, que permiten echar un vistazo amplio al andamiaje teórico del autor.

Luego del recorrido podemos sostener que gran parte de las ideas de Baudrillard se muestran actuales para pensar las dinámicas del arte contemporáneo y su lugar en la cultura tal como se vive en nuestras sociedades. Entre las muchas preguntas que podríamos hacernos para seguir pensando en los problemas que este pensador nos deja, pueden mencionarse algunas de las siguientes:

En esta época donde la realidad escapa de sí misma y nos deja una *hiperrealidad* carente de sentido, ¿cabe algún lugar para la existencia de nuevas vanguardias, o, mejor dicho, de nuevas expresiones artísticas las cuales no deban quedar relegadas a ser meras copias de los movimientos de ruptura de los siglos anteriores? ¿O será que luego de la simulación ya no queda nada más que dejarse llevar por la precesión de simulacros donde no haya más originalidad que la de copiar aquellas cosas que en algún momento fueron originales?

¿Es el simulacro producto de una creatividad colectiva? Y si esto es así, ¿hay lugar para la creatividad en el mundo del arte?, ¿puede haber simulaciones artísticas o estéticas que funcionen como acontecimientos de ruptura con el simulacro general?

En relación con esta última pregunta, y considerando que hemos visto anteriormente que entre el arte, la política y las *mass-media* hay una cuestión en común, consistente en que todas exigen o buscan una participación del sujeto, es posible

reflexionar sobre las estrategias políticas actuales que se llevan a cabo con la toma del control de las redes sociales. De manera constante e incesante se pone de manifiesto la propaganda política a modo de *tweets*, posteos de Facebook, videos y anuncios publicitarios en Youtube, etc.

En todo ello, el sujeto tiene la capacidad de poder hacer comentarios, dar *likes*, compartir, dar opiniones; ejemplos e instancias que nos recuerdan los "dos minutos de odio" que se encuentran en la novela de George Orwell. Estos espacios de pocos requerimientos argumentativos operan dentro de la emotividad de las personas. No es tan necesario decir algo importante ni algo demasiado elaborado o con bases argumentadas, tan solo se debe sacar el odio que uno tiene dentro (también vale para el desahogo melancólico, y la búsqueda de no hallarnos solos en algún momento del día).

Otro factor que opera de la misma manera es el denominado "timbreo", tan usual en el último gobierno neoliberal de la Argentina, en los que funcionarios salen a visitar hogares en un supuesto recorrido improvisado.

En relación con los medios de comunicación, continúa su operación en el orden de la artificialidad, de la espectacularización, de la realidad virtual, pidiendo opinión a la gente y dejando un contador en la esquina de la pantalla que actualiza cada segundo la cantidad de mensajes enviados al canal.

En torno al arte, ya vimos que los mismos museos vuelven a exigirles a las personas que se acerquen a las obras e interactúen con ellas. Se les ofrecen diversos estímulos para establecer vínculos más prácticos con las obras, que eliminan la distancia reflexiva característica del arte en otras instancias históricas.

Todo lo descripto hasta aquí nos permite plantear la siguiente pregunta: si la sociedad actual parece ser más dinámica que las "masas silenciosas" que describía Baudrillard

hace décadas, ¿es posible entonces convertir lo silencioso y sumiso en un grito de discordia? ¿Estas herramientas de la aceptación pueden convertirse también en herramientas de la negación? Si nos apropiamos de todas estas prácticas descriptas, ¿no se podría subvertir el orden, e intentar así conseguir un escape a la *hiperrealidad*? ¿Qué lugar puede ocupar entonces el arte dentro de esta posible transformación de la sociedad?

Los conceptos sociales de Baudrillard se nos ofrecen como herramientas para realizar estas interpelaciones, y para ensayar respuestas tentativas para ellas.

Bibliografía del autor

BAUDRILLARD, J., *América,* Barcelona, Anagrama, 1987.

BAUDRILLARD, J., *Contraseñas*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BAUDRILLARD, J., *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974.

BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro,* Barcelona, Kairós, 1993.

BAUDRILLARD, J., *De la seducción,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

BAUDRILLARD, J., *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas,* Madrid, Amorrortu, 2006.

BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto,* Barcelona, Anagrama, 1996.

BAUDRILLARD, J., *El espejo de la producción,* Barcelona, Gedisa, 2000.

BAUDRILLARD, J., *El intercambio imposible,* Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

BAUDRILLARD, J., *El intercambio simbólico y la muerte,* Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo,* Barcelona, Anagrama, 1988.

BAUDRILLARD, J., *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal,* Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

BAUDRILLARD, J., *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit,* Barcelona, Anagrama, 1998.

BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos,* México, Siglo Veintiuno Editores, 1999.

BAUDRILLARD, J., *Figuras de la alteridad,* México, Taurus, 2000.

BAUDRILLARD, J., *La guerra del Golfo no ha tenido lugar,* Barcelona, Anagrama, 1991.

BAUDRILLARD, J., *La ilusión vital,* Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 2000.

BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales,* Barcelona, Anagrama, 1984.

BAUDRILLARD, J., *La simulación del arte,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1994.

BAUDRILLARD, J., *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras,* Barcelona, Plaza & Janes, 1974.

BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos,* Barcelona, Anagrama, 1991.

BAUDRILLARD, J., *La violencia del mundo,* Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

BAUDRILLARD, J., *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

BAUDRILLARD, J., *Olvidar a Foucault,* Valencia, Pre-Textos, 1994.

BAUDRILLARD, J., *Pantalla total,* Barcelona, Anagrama, 2000.

BAUDRILLARD, J., "Videoesfera y sujeto fractal", en *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

Bibliografía sobre el autor

BARBOSA, S., "Baudrillard. La dislocación del sentido", en Fernández, M. (comp.), *Lecturas sobre pensadores sociales*

contemporáneos, Buenos Aires, Del Signo, 2006.

CECCHETTO, S., "Entredichos: Jean Baudrillard", *Revista Relaciones* N.º 17, abril de 1993.

CENCIL, W., "Cuerpo, identidad y singularidad en Jean Baudrillard", *Actas de las III Jornadas de Humanidades. Área Historia del Arte,* Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009. Disponible en: https://bit.ly/2Mn87ZE.

CUCCORESE, M., "Baudrillard y la seducción", *Campos de Ideas*, 2007.

HORROCKS, C., *Baudrillard y el milenio*, Barcelona, Gedisa, 2004.

KROKER, A., "El Marx de Baurdrillard", en Pico, J. (coord.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1992.

PERLIANI, E., "El juego de la seducción", *Revista de Filosofía Eikasia*, N.º 51, septiembre de 2013.

---

1. Movimiento cultural francés de la segunda mitad del siglo XX vinculado al surrealismo. Se presenta como una ciencia que estudia soluciones imaginarias. ↲
2. La guerra del golfo ocurrió entre el 2 de agosto de 1990 y el 28 de febrero de 1991, y afectó a gran parte del territorio de Irak, Kuwait, Israel y Arabia Saudita. La guerra se dio entre una coalición conformada por más de 30 países, aunque era liderada por los Estados Unidos, contra el país de Irak, que intentaba invadir territorios aledaños. ↲
3. Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993, págs. 61-63. ↲
4. *Ibidem*, pág. 12. ↲
5. *Ibidem*, pág. 26. ↲
6. Para sumar voces en torno a este tema podríamos traer a colación a Nietzsche, quien nos dice lo siguiente: "¿Qué es, entonces, la verdad? Un flexible ejército de metáforas, metonimias y antropomorfismos; en breve, una suma de relaciones humanas, que, reforzadas, transmitidas y adornadas poética y retóricamente, y que después de un uso prolongado le parecieron a un pueblo firmes, canónicas y obligatorias. Las verdades son ilusiones de las cuales se ha olvidado que son tales, metáforas que han sido desgastadas y han perdido fuerza, monedas que han perdido su figura y ahora son consideradas como metal, no ya como monedas". Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Buenos Aires, Miluno Editorial, 2008, págs. 15-16. ↲
7. Baudrillard, J., *op. cit.*, pág. 18. Las cursivas son nuestroas. ↲
8. El sobrino de Sigmund Freud, Edward Louis Bernays, psicólogo, publicista y escritor, ha llevado a cabo diversas investigaciones durante el siglo XX acerca de la propaganda, la opinión pública, las relaciones públicas, el consumo y la manipulación de las masas. Gracias a sus teorías, el propio Bernays consiguió que en la sociedad estadounidense las mujeres

comenzaran a fumar y que los hombres utilizaran reloj de pulsera, cuestiones que estaban muy mal vistas. Para las mujeres llevó a cabo un plan sistemático de publicidad donde les hacía ver que el hecho de fumar formaba parte de la liberación femenina. Y para los hombres, como en ese momento se pensaba que el reloj de pulsera era solo un artefacto femenino, ya que solo las mujeres usaban pulseras, les tomó fotografías a escuadrones de soldados norteamericanos (símbolos de la virilidad estadounidense) con estos relojes puestos y rápidamente se abandonaron los relojes de bolsillo.↲

9. El economista escocés Adam Smith (1723-1790) decía en su libro *La riqueza de las naciones* que el valor de uso es la utilidad que tiene algún objeto en particular, y el valor de cambio es el poder de compra de otros bienes que confiere la propiedad de dicho objeto. Usualmente existe una relación entre ambos donde uno es inversamente proporcional al otro. Es decir, cuando un objeto posee mucho valor de uso, carece de valor de cambio, y por el contrario, cuando un objeto tiene un buen valor de cambio, su valor de uso es pobre. El valor de una mercancía está dado por la cantidad de trabajo que se empleó en ella. Es decir, el precio real de las cosas, lo que cuesta realmente, es el esfuerzo y la fatiga que su adquisición supone. El valor de cambio debe ser exactamente igual a lo que ha costado conseguir esa mercancía. De todos modos, aunque el trabajo es el precio real de las mercancías, este no es fácil de comparar a la hora de realizar transacciones, ya que no es fácil delimitar cuán por encima está un trabajo de otro. Por tanto es más prudente estimar su valor de cambio no por el trabajo, sino por el dinero que esa mercancía puede costar, debido a que el dinero posee valores más estables y claros para delimitar un precio. El trabajo, en este sentido, es el precio real de las mercancías, y el dinero, el precio nominal. Para Marx esta dualidad de valor de uso y valor de cambio existente en la mercancía expresa lo que hace común a todas las mercancías, esto es, el trabajo. Toda mercancía supone que detrás de ella hubo un gasto de energía para producirla, una fuerza de trabajo. Esto le permite analizar la manera en que opera el capitalismo. Una forma simple de intercambio en un primer momento fue del tipo A = B (mercancía = mercancía); esto traía problemas porque era difícil comparar, por ejemplo, zapatos con panes. Es decir, ¿cuántos panes equivalen a un par de zapatos? Luego se pasó a una forma relativa de intercambio, donde A = B, C, D, etc. (se equiparan trabajos humanos diferenciados). Como esto tampoco resolvía del todo el problema se pasó a una forma equivalente de intercambio, esto significa que A = B, C, D, etc. (pero ahora todas las mercancías son equivalentes a una magnitud, que es el dinero). De este modo se podían realizar transacciones del tipo: mercancía – dinero, y con ese dinero comprar más mercancías sacándoles una pequeña ganancia. Pero esto no generaba capital, porque a largo plazo se establecen equilibrios entre lo que se compra y lo que se vende que impiden la generación de ganancias significativas. De esta manera lo único que puede generar un valor distinto es la fuerza de trabajo, por ende, la fuerza de trabajo se convierte en una mercancía más. Dinero – fuerza de trabajo = dinero (plusvalía). Esta última forma de intercambio es lo que Marx identificaba como capitalismo.↲
10. Otro autor francés y contemporáneo a Baudrillard, que trató este tema, fue Guy Debord. Él decía que todas las relaciones sociales hoy en día se ven mediadas por una gran acumulación de imágenes. Esto se debe al resultado del modo de producción existente, donde la economía ha sometido a la vida humana, y la vida, entendida en tanto tal, establece a su vez una contienda con la representación. Dentro de esta lucha entre la vida y la representación, cuando antes en el sistema de producción clásico se apostaba al paso de "ser a tener", ahora, en cambio, el orden espectacular se atiene al devenir del "tener al parecer". Y en esto del

parecer o de lo aparente, los medios de comunicación hacen su presencia, bajo una forma superficial y abrumadora, la cual despoja al tiempo como tal, para pasar de un tiempo, digamos, vivido, hacia un tiempo espectacular, donde este tiempo trae consigo a su vez la noción de mercancía. Dentro del espectáculo puede notarse un gran predominio de lo visual, lo cual favorece el consumo rápido y fácil, y donde se establece una centralidad del medio por sobre los fines. Esto a su vez conlleva una afirmación de la apariencia, donde toda vida humana y toda práctica social se tornan algo meramente aparente. Así la información, junto con la propaganda, contiene al modelo presente de la vida dominante. Por este entonces, el espectáculo reafirma a la vida humana como simple apariencia. Ante esta proliferación de imágenes, producida por los medios de comunicación, y los efectos que producen en la receptividad pasiva del espectador, bajo la ingesta de situaciones casi siempre trágicas y catastróficas, es que se forma la opinión pública y se crea un sentido común. Esta contemplación pasiva de imágenes constituye el modo de vivir de las personas hoy en día. La vida se ve empobrecida en cuanto a experiencias únicas y particulares, y la sociedad se fragmenta cada vez más en ámbitos atomizados y separados entre sí. Dado que los individuos se encuentran tan distantes los unos de los otros, buscan unificarse en un punto, el cual es la imagen, donde todos los aspectos de la vida encuentran un hospedaje común y un apañamiento. Es como observar la Luna durante la noche y saber que en ese preciso instante en que uno está mirándola otras miradas desde distintos lugares se detienen en el mismo punto, al mismo tiempo, acompañándonos en esta situación. Solo que en el espectáculo todos se encuentran separados. La comunicación que genera la imagen es unilateral, esto quiere decir que la única que comunica es ella, y los espectadores no pueden más que tragar aquello que se les brinda. Este mensaje espectacular no debe ser tan sofisticado ni elocuente, dado que al ser la imagen sola quien habla no existe respuesta alguna ni devolución que requiera de tales características para dialogar. ↵

11. Para Baudrillard, hay una intensa búsqueda por parte de los medios de comunicación por la *alta definición de la imagen*. Cabe destacar que Jean Baudrillard falleció en una época donde no existían aún los televisores HD, los *smart* TV ni los propios videojuegos de realidad virtual. Esta alta definición de la imagen no es más que la búsqueda de lo real más real que lo real, es decir, lo hiperreal. Es la venta de imágenes que exaltan lo real para producir significado. ↵
12. Deberíamos agregar que hoy en día, con las redes sociales, ya no somos espectadores tan pasivos como lo veía Baudrillard, debido a que a través de los *hashtags*, Twitter, Instagram, etc., se nos exige interactuar. Se les permite a las personas esgrimir argumentos (los cuales casi en su totalidad están viciados de nulidad de contenido), que duran unos diez segundos en pantalla. Lo importante quizás no es tanto lo que se dice, sino el hecho de haber salido en pantalla con su *nickname* o su nombre. Según Baudrillard esto no es más que un "principio democratizador del consumo de modelos por medio de la serialidad y la acumulación no productiva". ↵
13. Baudrillard, J., "Videoesfera y sujeto fractal", en *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pág. 35-36. ↵
14. El falocentrismo remite a la teoría que Freud (1856-1939), médico psicoanalista, desarrolló acerca de la sexualidad femenina, según la cual la libido o energía sexual presente en el inconsciente es de carácter masculino. En esta teoría, el falo es el referente de la sexualidad, es decir, que esta se orienta y gira en torno al él. Es a partir del falo que se produce la diferenciación de los sexos entre hombres y mujeres, mediante la cual se produce una relación asimétrica entre ellos. Se cuestiona incluso la existencia del sexo femenino ya que desde la teoría

psicoanalítica se concluye que solo hay un sexo, el masculino, siendo la mujer definida como un varón sin sexo, es decir, como castrada. Es el hombre quien posee el falo (pene) y la mujer posee un pene sin desarrollarse en su totalidad, que no es más que el clítoris. De allí surge el pensamiento social, caracterizado por ser la mujer inferior al hombre, envidiosa y que además debe someterse pasivamente al deseo de este.

15. Baudrillard, J., *De la seducción,* Madrid*,* Ediciones Cátedra,1989*,* pág. 19.
16. Sobre este concepto se sugiere la lectura del libro *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* de los autores Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, quienes llevan a cabo un análisis brillante en el que ven que la economía ya no se rige por el oportunismo de la oferta y la demanda, sino por una lógica basada en la dinámica de la moda: producción de mercancías crecientemente diferenciadas y renovadas y búsqueda de una parcelación del consumo que incremente los beneficios y las satisfacciones.
17. Baudrillard, J., *La simulación del arte,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pág. 21.
18. Baudrillard, J., *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas, Madrid,* Amorrortu, 2006, pág. 51.
19. Baudrillard, J., *Contraseñas,* Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 37.
20. Baudrillard, J., *La simulación…,* pág. 19.
21. Pierre Bourdieu apunta hacia lo mismo, salvo por algunas diferencias. Según Bourdieu el acceso a la cultura es parte de un privilegio de las clases cultas y dominantes. Los individuos con un mayor nivel de instrucción son los que tienen más probabilidades de cultivarse, es decir, de poder enriquecerse espiritualmente. Por ello las clases bajas se sienten fuera de lugar cuando visitan museos y galerías de arte, se sienten faltos de preparación. En este sentido es necesario según el sociólogo que las visitas sean menos hostiles con los visitantes, y que las obras sean más accesibles a todo público. De esta manera Bourdieu no ve que haya una "democratización" tan contundente como la plantea Baudrillard, pero sí la ve como algo necesario para que todas las personas tengan acceso a la cultura independientemente de la clase a la que pertenezcan y del capital cultural que se tenga.
22. Esta palabra que utiliza Baudrillard podría remitirnos a lo que Boris Groys en su libro *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* denomina como la *desprofesionalización del arte.* Groys nos dice que los artistas contemporáneos comienzan a ser vistos como profesionales no-profesionales, es decir, que los artistas sufren una regresión a un estado de no-profesionalidad, como si su arte fuera tomado como algo poco serio y que parece más una burla a todos los espectadores. Pero para Groys esta desprofesionalización no significa lo mismo que no-profesional, eso no es más que una malinterpretación. La desprofesionalización del arte conlleva a una transformación de la práctica estética en general, de esta forma, la desprofesionalización, por el contrario, termina convirtiéndose en un acto totalmente profesional.
23. Este concepto fue uno de los más importantes durante los siglos XVIII y XIX dentro del terreno filosófico y artístico. Primó en corrientes tales como el romanticismo y el idealismo alemán. Para explicar el concepto de genio podríamos mencionar a Herder, Shiller, Goethe, Fichte y muchos otros. Pero por cuestiones de extensión utilizaremos solo dos posturas, la de Immanuel Kant y la de Arthur Schopenhauer. Para Kant, el genio es el talento o don natural que da la regla al arte, es decir, es una disposición natural del espíritu que participa como facultad innata productiva del artista y que a través de esta la naturaleza establece una legalidad acerca del arte. Las bellas artes son consideradas como artes del genio. El arte bello no puede inventar la regla en virtud de la cual haya que crear su

producto. De esta manera, como sin una regla no puede calificarse a un producto como artístico, la naturaleza debe dar en el sujeto la regla al arte, es decir que el arte bello solo es producto del genio. La originalidad es una de las primeras cualidades del genio, también es necesario que sus productos sirvan como modelos o ejemplares, es decir, como regla para juzgar. Además el genio se ve sujetado a no poder describir cómo obtiene su producto, sino que solo debe limitarse a dar la regla; de ahí dice Kant que el autor de un producto, que debe a su genio, no sabe ni él mismo cómo se han juntado en él las ideas para ello. El genio es completamente opuesto al espíritu de imitación, dado que para imitar uno debe aprender ciertas prácticas, técnicas y obtener conocimientos teóricos, y todo esto no puede ser propio de las aptitudes del genio. Según Kant, para el arte bello, que es lo mismo que decir el arte del genio, se requiere de imaginación, entendimiento, espíritu y gusto. Ahora por otro lado Schopenhauer dice que el genio posee un conocimiento que considera lo verdaderamente esencial del mundo y existe independientemente de toda relación. El genio a través del arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial, lo permanente de todos los fenómenos del mundo, y según sea la materia en la que se reproduce será arte plástica, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único fin, la comunicación de ese conocimiento. Solo a través de esa contemplación pura que queda totalmente absorbida en el objeto es que son captadas las ideas; la esencia del genio consiste precisamente en la preponderante capacidad para tal contemplación. La genialidad no es sino la más perfecta objetividad, la dirección objetiva del espíritu, opuesta a la subjetiva, que se encamina a la propia persona, es decir, a la voluntad. La genialidad debe entendérsela como la capacidad de comportarse de forma puramente intuitiva y sustraer de allí el conocimiento, que en su origen existe solo para servir a la voluntad, es decir, perder de vista su interés, su querer, sus fines, para quedar relegado a puro sujeto cognoscente, para luego reproducir lo captado a través de un arte reflexivo y fijar así en pensamientos verdaderos lo que está suspendido en los fenómenos. Conocer lo esencial de las cosas que está fuera de todas las relaciones constituye precisamente el don del genio, lo innato; el estar en condiciones de prestarnos ese don es la técnica del arte. ↲

24. Baudrillard, J., *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal,* Buenos Aires, Amorrortu, 2008, pág. 101. ↲
25. Baudrillard, J., *La simulación…,* pág. 24. ↲

Boris Groys: una doble consideración en torno al arte contemporáneo

Jazmín Bassil

Introducción

Boris Groys es un filósofo y crítico del arte nacido en Berlín Oriental hacia el año 1947, en tiempos de la República Democrática Alemana. Hoy es profesor de Estudios Rusos y Eslavos en la Universidad de Nueva York. Estudió filosofía y matemática en Leningrado (hoy San Petersburgo). Comenzó con un puesto de ayudante en esta misma ciudad y luego enseñó lingüística en Moscú. Abandonó la Unión Soviética en 1981 y se trasladó a la República Federal de Alemania. En el año 1992 enseñó filosofía en la Universidad de Münster. También fue nombrado profesor invitado en la Universidad de Filadelfia en 1988 y en Los Ángeles en 1991. Enseñó Teoría de los Medios de Comunicación y Filosofía en el año 1994 en la Universidad Estatal de Diseño en la ciudad de Karlsruhe (Staatliche Hochschule für Gestaltung).

En la actualidad Groys es una referencia ineludible si se trata de abordar los problemas de la producción de arte en los circuitos contemporáneos, así como los interrogantes derivados de los profundos cambios en los ámbitos de circulación, producción y recepción del arte. En este capítulo nos aproximaremos a algunos de sus aportes más relevantes partiendo de su obra de 2014 *Volverse público.*

Dos actitudes con respecto a cómo abordar la cuestión del arte: estética y poética

A la hora de abordar la cuestión que involucra la relación productores-consumidores de arte, y su vinculación con el arte mismo, es común hablar desde un punto de vista estético. Para Boris Groys, esto significa que el tema es encarado desde el posicionamiento de los consumidores de arte. Esto quiere decir que no se ha tenido en cuenta (al menos, no con la misma relevancia) la mirada de aquellos que producen las obras. El núcleo central de su obra *Volverse público* gira en torno a mostrar que, si se plantea el problema de cómo debe entenderse el arte hoy en día, la manera correcta de realizar dicha valoración es haciendo un cambio de perspectiva. Ya no se debe entender al arte desde la visión propia del consumidor, sino que debe pasar a observarse desde la mirada del productor: una perspectiva poética.

Cuando Groys nos dice que el arte, a lo largo de su historia, ha sido considerado desde un punto de vista estético, se refiere a que se lo observa desde el punto de vista del consumidor. El arte, así como su constitución y la manera en que debemos interpretarlo, se encuentra subordinado a la visión, expectativas, emociones (porque es el observador quien debe disfrutar de la obra al contemplarla, mientras que no es importante que el productor sienta algún tipo de goce al llevarla a cabo) y criterios que el espectador colectivo determina.

Desde este punto de vista, vemos que el consumidor de arte exige de este la llamada experiencia estética, que desde Kant[1] puede entenderse como la experiencia de lo bello o de lo sublime. Para poder conseguir algún tipo de placer estético, dice Groys, el espectador debe estar educado estéticamente, y esta educación da cuenta de determinados factores, como por ejemplo el contexto o el acervo social y cultural en el que una

persona ha nacido o en el que vive. Es por esto que el autor, al considerar que “La actitud estética presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico”,[2] va a entender que la teoría estética se encuentra subordinada a la sociología. A los sociólogos les corresponde el análisis y la investigación del contexto social, económico y cultural de cada habitante de una región determinada; para Groys, dicho estudio podría hacernos vislumbrar, a partir de la situación de dicha sociedad, cómo será su actitud frente al arte. Actitudes que se pueden observar a partir de ciertas interrogantes, como pueden ser: quién puede apreciar “correctamente” una obra de arte, qué condiciones debe reunir la situación de una familia para que se considere que posee un juicio estético valedero y cómo se adquiere la educación para poseer el mencionado juicio, entre otras.

El autor nos enseña que comenzó un cambio de perspectiva en el momento en donde el artista comienza a realizar y ofrecer obras para un número mayor de espectadores, en vez de dedicarse únicamente a cumplir con los cánones estéticos que los sectores religiosos o el poder político tradicional exigían. Ahora, el artista debe incluir en sus obras contenidos de interés público. Un dato interesante podemos hallarlo en cierto momento en donde Groys dice que “[…] Se considera a la politización del arte como un antídoto contra una actitud puramente estética que supuestamente le pide al arte que sea simplemente bello”.[3] El autor no considera que esta actitud presuponga una salida al problema manifiesto, pues resulta evidente que la politización puede vincularse con la estetización del arte en la medida en que este aún se encuentre bajo la perspectiva del consumidor. Esta actitud únicamente acentúa aún más la mirada estética. Para dar un ejemplo de esto menciona a Clement Greenberg, quien dice que “Un artista es libre y capaz de demostrar su maestría y gusto, precisamente cuando una autoridad externa le regula al artista

el contexto de la obra". Así, el artista no se interesa en absoluto por el contenido de su propia obra, ya que un tercero se encarga de imponer qué deberá ser aquello de lo que esta tendría que hablar. Es así como el productor de arte podrá concentrarse en lo que supuestamente ha de ser el trabajo del artista: hacer evidente su talento y sus conocimientos sobre el buen gusto y el juicio estético. El autor de una obra de arte solo deberá dedicarse al aspecto formal de esta, porque es lo único que le corresponde. Por eso, si la politización del arte se entiende únicamente como lo antes mencionado, es decir, como una regularización del contenido que las obras deben seguir, es servil a la actitud estética con la que se ha interpretado al arte y a los roles que ocupan, dentro de esta interpretación, los productores y los consumidores. El autor comprende que por medio de un "compromiso político real" la estética podría llegar a quedar relegada dentro de la obra artística, ya que la última serviría solo como propaganda política, y luego de llevar a cabo su objetivo se convertiría ella misma en algo superfluo. [4]

Groys comenta que desde la actitud estética el arte queda totalmente relegado, y entiende que esto sucede porque esta no se completa en una obra artística. Podemos entender esto cuando escuchamos hablar de que no hay maravilla dentro del arte que pueda compararse con las maravillas de la naturaleza. Hablando en términos de experiencia estética, no hay pintura que pueda compararse con una puesta de sol. También nos damos cuenta de que la experiencia estética no es la misma si vivimos aquello que forma parte de las maravillas de la naturaleza y la política, como puede ser una catástrofe natural, una guerra o una revolución, que si experimentamos aquellas situaciones a través de un libro o de una imagen. Así lo entiende Groys, y menciona que "El mundo real, no el arte, es el objeto legítimo de la actitud estética". De hecho, de la misma manera lo concebía

Kant, quien entendía que el arte solo podía equipararse con las maravillas de la naturaleza, y ser objeto de la experiencia estética, cuando era llevado a cabo por un genio,[5] que es capaz de crear la viva representación de las fuerzas naturales. El arte se concibe a través de su función de entrenador del buen gusto y del juicio estético, y una vez que alguien adquiere esas herramientas, ya puede prescindir de este y vivir experiencias estéticas mucho más valiosas.[6] Este es el discurso, desde la actitud estética, que se ha utilizado para legitimar al arte, pero en lugar de eso lo que legitima del arte es su limitación, su carencia y su condición de ser eventualmente prescindible. Para explicar por qué predominó el discurso estético sobre el arte en la modernidad, Groys nos habla de una sencilla razón. En aquel momento, los consumidores de arte eran mayoría, y los productores eran minoría. Preguntarse por qué alguien debía producir arte carece de sentido, ya que podemos responder rápidamente que los artistas producen obras para subsistir. Una pregunta un poco más interesante es por qué las otras personas, aquellos que no producían, debían consumir ese arte. La respuesta ya la hemos mencionado anteriormente, y es que el arte tenía el objetivo de educar a los espectadores: desarrollar el sentido estético y el buen gusto. Los espectadores como sujetos de la actitud estética y las obras de los artistas como los objetos de contemplación estética dejaban sin lugar a quien producía las obras. Según el autor, esta situación empieza a cambiar a principios del siglo XX, donde comienza a borrarse la línea divisoria entre productores y consumidores, y esto sucede con el creciente y acelerado surgimiento de los medios visuales, que conformaron un panorama en el cual muchísimas personas se convirtieron en lo que él denomina como objetos de vigilancia, atención y observación, como nunca antes había sucedido. Se produce aquí un cambio en la relación numérica entre los

productores y los consumidores de arte. Ya no serían mayoría quienes observan las obras; en cambio, este lugar pertenece ahora a los productores. De esta manera, surge una oferta de producción artística sin precedentes.

A partir de lo aquí mencionado, el autor comienza a esbozar lo que será el núcleo central de su obra, remarcando algunas de las situaciones emergentes que conllevó el surgimiento de los medios visuales, como el hecho de que cada persona debe producir su propia imagen en el contexto de estos. No se refiere solo a la cuestión del mundo virtual, conocido como la *second life,*[7] en donde es preciso que utilicemos un avatar previamente configurado por nosotros mismos para movernos en dicha plataforma. Inclusive en la misma vida que transcurre dentro de los medios contemporáneos debemos configurar esta imagen artificial, por medio de la cual podremos participar en discusiones políticas como personas públicas, capacitadas para este nuevo tipo de vinculación social que se suscita en el marco de estos medios. Y no es únicamente por esta razón que las personas ahora deben configurarse como un ente público. El acceso relativamente fácil a Internet y a las cámaras digitales propicia un ambiente en donde cada vez hay más gente interesada en producir imágenes que en consumirlas. De aquí que la dicotomía entre productores y consumidores de obras haya sufrido un cambio tan abrupto. Hay una razón para hablar aquí de “obras”. Para Groys, nuestra propia persona pública va a ser nuestra principal obra de arte. Por eso es que habla de que ahora hay más productores que consumidores: porque todos estamos más concentrados en diseñar nuestro “yo” público que en mirar las obras de alguien más. Con esto, la actitud estética pierde la relevancia social que alguna vez tuvo. Según Kant, contemplar estéticamente una obra de arte era una actitud desinteresada, ya que no era importante la existencia del objeto de contemplación. Con la nueva perspectiva con la que se entiende

al arte, a partir del surgimiento de todos los factores antes mencionados, aquella definición kantiana[8] carece de valor, ya que si nuestra obra es nuestra persona pública por lógica nos encontraremos por demás interesados en la existencia de esta. No son solo los artistas profesionales, sino que actualmente todos nosotros debemos adecuarnos a lo que el autor denomina un estado de exposición mediática. Y los dobles artificiales que producimos cuentan con un doble propósito: ubicarnos en el contexto de los medios visuales y proteger nuestro cuerpo natural de estos medios. Ya podemos observar otro aspecto que se aleja de la actitud estética con respecto al arte, y es que la dimensión política de este ya no tiene que ver con la reacción del consumidor, sino con las decisiones (de los productores) que conducen al surgimiento de este. Nos menciona entonces que el arte contemporáneo ya no debe ser entendido en términos de estética, sino en términos de poética. El arte ya no será concebido desde la visión del consumidor, sino que ahora será comprendido desde la perspectiva del productor. Este cambio de perspectiva podemos hallarlo, en un comienzo, con las vanguardias históricas. Artistas como Kandinsky, desde el arte abstracto, Malevich con el suprematismo, Hugo Ball con el dadaísmo y el *readymade* de Duchamp se configuraron a sí mismos como personas públicas, al crear un discurso público poniendo al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, *performance* y producción audiovisual. Las obras de estos artistas, desde una perspectiva estética, pueden ser consideradas como una reacción a la Revolución Industrial y a las condiciones políticas de aquella época. Pero para Groys, su relevancia radica en las transformaciones desde la estética a la poética que han generado dichas obras. De hecho, el autor nos habla de que estas obras han sabido mostrar una actitud autopoética, la producción del "yo" público. Al hablar de las vanguardias, el autor nos dice algo interesante, y es que estas "Demostraron las condiciones mínimas para producir un

efecto de visibilidad, a partir del grado cero de la forma y el sentido”.[9] Como entendían muchos de los artistas de vanguardia, no se necesita formación, talento ni habilidades para poder ser un artista: la producción artística requiere solamente de aquellas condiciones mínimas de las que habla Groys para poder presentarse como arte. Esta nueva concepción sobre las obras artísticas invalida por completo aquella postura tradicional que nos decía que el arte debe servir como entrenador del buen gusto, del juicio estético y de la capacidad de discernir qué es arte y qué no lo es. Por tanto, las obras de vanguardia no buscaban complacer al espectador, y tampoco pretendían provocar experiencias estéticas desagradables al público. Simplemente demostrar, como dijimos antes, las condiciones mínimas para generar un producto que llame la atención y que pueda considerarse artístico.

El autor se adelanta a una posible crítica que podría plantearse con respecto a la cuestión de producir nuestra propia figura pública. Dicha crítica consiste en que cualquiera podría sugerir que, en términos de mercado, la producción y consumo de imágenes producidas a gran escala incluiría la imagen pública autoproducida, y esta terminaría resultando en una mercancía, un objeto que se puede comprar y vender, y que se vuelve servil a los intereses de los inversores de las grandes empresas generadoras y productoras de, entre otras cosas, los medios visuales. De hecho, además de que dicha crítica tiene grandes fundamentos, también tiene antecedentes, los cuales aparecen, por ejemplo, en el hecho de que las vanguardias históricas se han convertido en marca hace mucho tiempo. Para responder a lo antes mencionado, Groys considera que dicha crítica responde, a su vez, a los intereses de alguien más. Considera que no se puede explicar el hecho de producir arte únicamente en términos de mercado, básicamente porque aquel existió mucho antes que el capitalismo y que la circulación de obras artísticas dentro del sistema económico

que concebimos hoy, y entiende que si en algún momento el mundo ya no se encuentra regido bajo estas políticas sociales y económicas de todas maneras la producción artística subsistirá.

El autor sostiene, teniendo en cuenta el abordaje sociológico de la cuestión aquí tratada, que el arte aparece como un reflejo de la sociedad y del momento histórico que les son propios. Sin embargo, esta postura parece no conciliar con el giro moderno del arte mimético al arte no-mimético. Groys entiende que este análisis sociológico[10] no puede explicar por completo la verdadera manifestación artística, ya que hoy en día el mundo "real" que actuaría aquí como el campo cultural del cual provendría el arte es también una construcción artificial. Esto sucede porque el mundo moderno está constituido por personas públicas configuradas artificialmente, en términos artísticos, y por tanto ellas también son consideradas obras de arte. No podríamos encontrar la causa de determinado tipo de arte en una sociedad o momento histórico determinados si estos mismos también se encuentran en la situación de estar constituidos por obras artísticas. Comprende que las sociedades reales están conformadas por personas vivas, y así los sujetos de la actitud estética también son personas vivas y reales, y además son capaces de tener experiencias estéticas reales. Desde esta perspectiva, también encontramos una limitación: porque si entendemos la cuestión del arte desde la perspectiva poética, como sabemos, la mayoría de las veces los productores de arte están muertos o, al menos, ausentes. Siendo productores visuales, operamos todos en el mismo espacio visual, en donde no importa mucho si el productor está vivo o muerto. Incluso en ambos casos, se comparte, por ejemplo, la plataforma en donde se propaga la producción artística, como es el caso del museo. En el caso de Internet sucede algo similar, ya que dicho espacio virtual tampoco reconoce entre productores de obras vivos o muertos. Por esto es que para el autor "El campo del arte representa y

expande la noción de sociedad”.[11] La noción de sociedad entendida desde el arte incluye tanto a los vivos como a los muertos y a las personas que aún no nacieron. Entiende aquí que la sociología es incompetente en lo que refiere a la cuestión de analizar al arte, ya que es una ciencia que se ocupa únicamente de los seres vivientes. Vemos que en el arte, en cambio, no aparecen dichas limitaciones.

La cuestión del autodiseño: connotaciones éticas en la actitud estética tradicional

El autor no pasa por alto la cuestión del diseño como aspecto fundamental en este nuevo cambio de paradigma con respecto a qué actitud se debe adoptar a la hora de entender el arte. Pero no hará mención al diseño sin vincular el concepto de apariencia, el cual ha sido recurrente a lo largo de toda la historia. Considera que el diseño ha surgido como respuesta a la tendencia tradicional de exigir que las personas, lugares u objetos se muestren bellos. Entiende que es un resultado del cambio de paradigma de las artes aplicadas al arte moderno. Pero, sin embargo, la historia se ensaña en mostrar al diseño desde otra perspectiva: desde la vieja dualidad metafísica entre apariencia y esencia. Aquí el diseño aparece como una herramienta para adornar y magnificar la apariencia, y enaltecerla implica opacar y ocultar la verdadera naturaleza de aquello que es objeto del diseño. La dualidad metafísica mencionada nos ha marcado que mientras le demos un lugar preponderante a la apariencia la esencia quedará más lejos de nuestra vista y de nuestras manos.[12] Si queremos acercarnos a la realidad más pura de un objeto, tenemos que desligarnos tanto como podamos de su apariencia, y de ahí surge la crítica a las artes aplicadas, las cuales, parecería ser, únicamente pretenden adornar al objeto para poder engañar la mirada del espectador con respecto a su esencia. Sin embargo, el autor revela que “El diseño industrial moderno, tal como

surgió a comienzos del siglo XX, internalizó esta crítica dirigida a las artes aplicadas tradicionales y se fijó la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas, en lugar de diseñar sus superficies”.[13] Lo que considera que buscaba el diseño de vanguardia no era precisamente continuar plagando de contenido la superficie de las cosas, sino todo lo contrario, vaciarlas de este, para dejar al descubierto su verdadera naturaleza. En este sentido es que Groys nos habla de un diseño negativo o un antidiseño: es un diseño que intenta anular la apariencia de las cosas como tal. Un diseño que trata que el espectador pueda observar más allá de cómo se ve algo, para que pueda descubrir cosas por él mismo. Por ejemplo, una película donde el montador decide que con menos cortes puede llegar a producir una actitud más participativa del espectador.[14]

Algo interesante de la cuestión del diseño, entendida en los términos del cambio de paradigma entre las artes aplicadas tradicionales y el arte moderno, es que ya no se habla únicamente del diseño de las cosas o de lugares, sino también se habla del diseño de las personas, tal y como si fueran simplemente un objeto más. Considera que el problema del diseño culmina a la hora de abordar la cuestión del diseño del sujeto. El diseño cumple su máxima función a la hora de encargarse de que el sujeto piense cómo quiere ser visto, qué quiere que se vea de él, cómo quiere presentarse ante la mirada ajena. Y estas decisiones se toman a partir de comprender, incluso sin pensar mucho al respecto, que uno mismo debe constituirse públicamente y que para llevarlo a cabo debe ocuparse del propio diseño de sí.

El autor considera que esta situación se empezó a profundizar en el momento en que Nietzsche declaró la muerte de Dios. Dicha declaración significó el comienzo de una ruptura con la manera tradicional que existía de entender la dualidad cuerpo/alma y apariencia/esencia.[15] Considera que en el momento en que fuimos observados por la mirada divina el

objetivo del diseño no era justamente el de diseñar el cuerpo, sino el alma. El cuerpo era únicamente el lugar en donde se encontraba contenida el alma y Dios era el único capaz de conocer el interior de cada ser humano. Por eso, la actitud de ejercitar virtuosamente el alma era para poder mostrarla frente a la mirada divina como un alma digna, humilde, virtuosa y libre de lo pecaminoso de todo aquello que implica la corporalidad. De aquí que el autor considere que en la tradición cristiana "La ética ha estado siempre subordinada a la estética, es decir, al diseño del alma".[16] La ética de mantener un alma virtuosa, hermosa a los ojos de aquella mirada divina que será la única que podrá vislumbrarla, se encuentra subordinada a la actitud estética de diseñar el alma en pos de saber que seremos observados por alguien superior. De aquí que el diseño del alma se diferencia por completo del diseño que se utiliza en las artes aplicadas tradicionales, las cuales se centraban en la ornamentación, en la apariencia, en lograr que los objetos adquirieran una imagen por sobre todo bella, mientras que el diseño del alma se centraba en lo sencillo, lo natural, lo reducido y, como entiende Groys, incluso en lo ascético.

Groys nos habla del abrupto cambio que sufrió el concepto de diseño en el momento en que ya no era necesario utilizarlo para embellecer nuestra alma a los ojos de Dios. Ahora el diseño adquiriría otro objetivo: el del diseño del cuerpo. También habla del hecho de que el lugar del alma cambió, ya que el cuerpo había dejado de ser el envase del alma, y el alma ahora pasaría a ser "La suma de las relaciones en las que participaba el cuerpo del hombre".[17] El alma únicamente puede aparecer a través de la apariencia de su portador; a través de cómo se viste, cómo se muestra a sí mismo, los lugares que habita, las cosas que lo rodean. El alma ahora puede mostrarse al exterior, y la manera en que puede lograrlo es a través del diseño, que sirve como herramienta

para que el hombre pueda manifestar su esencia, con lo cual el diseño adopta una implicancia ética que antes no poseía. Esto se debe a que ahora el sujeto moderno tiene una nueva obligación con respecto al diseño: el autodiseño como la constitución de la persona pública.

Con respecto al alcance extraestético del arte, Groys nos dice que hoy día podemos considerar que el arte contemporáneo es capaz de trascender las barreras tradicionales del arte mismo: cuando se encuentra en la situación de querer producir un cambio en el sistema social y político dominante para producir efectos positivos. Reflexiona sobre esto y entiende que se puede entender de otra manera: el arte, en su afán de trascender esas barreras estéticas a otras áreas para hacer del mundo un lugar mejor, lo único que consigue es hacer del mundo un lugar que luzca mejor. Menciona que esto puede resultar ser muy desfavorable para el sistema artístico, que se encuentra entre la esperanza de poder lograr cambios materiales en el mundo concreto a través de sus prácticas y la desesperanza de no poder alcanzar nunca dicho objetivo. Sin embargo, la postura de Groys es muy clara al respecto, ya que sostiene que la politización del arte, llevada a cabo de manera al menos seria, puede lograr los cambios que propone y alcanzar su objetivo. El arte ya ha penetrado en la esfera política a lo largo del siglo XX. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, el arte no tiene problema para adquirir una actitud política, sino más bien el problema se halla porque, para el autor, la política ya se encuentra estetizada.

Desde el siglo pasado se da la situación de que un sinnúmero de personas públicas producen imágenes constantemente porque los medios se encargan de grabar y mostrar cada una de sus actividades. Anteriormente, las tareas por cumplir para cada parte correspondiente eran mucho más claras: los políticos hacían política y los artistas se encargaban

de representar la política en obras a través de la narración o la pintura. Esta situación es completamente diferente hoy en día, ya que ningún político necesita de un artista para ser reconocido o para que, en última instancia, se haga una obra de sí mismo. Ahora, cada parte de su vida es registrada y almacenada por los medios visuales, que son los que se encargarán, de ahora en más, de que ningún político pase desapercibido en la historia y en el campo del arte. Los medios visuales, por lo que se ha dicho hasta ahora, se encuentran en el lugar de los mayores productores de imágenes. No hay artista individual que se le pueda comparar. Pero cuando el artista logra colocarse a sí mismo en la posición del político, de la celebridad, puede promoverse a través de los medios. Pero al suceder esto, el artista pasa a ser la obra. “El artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen”,[18] comenta el autor.[19] Cuando el artista se encuentra en la situación de haber abandonado su calidad de productor de obra para pasar a ser él mismo una obra de arte, se encontrará supeditado a la mirada del otro, en observación por los medios visuales que aquí han adquirido la calidad de, como dice Groys, un super-artista. El autor vincula este problema con el del previamente mencionado autodiseño. Esto sucede porque, al igual que al resto de las personas a las que se les obliga a constituir una persona artificial que sea capaz de presentarse ante la mirada del otro, el artista debe encarar la situación de tener que configurarse a sí mismo como una obra, es decir, tener contacto con su propia imagen y modificarla, retocarla, renovarla, pulirla, configurarla de manera tal que se pueda considerar apta para ser observada y consumida por el observador. Por eso es que se dice que en esta situación los medios masivos actúan como el artista; son ellos los que producen tanto a antiguos consumidores como a antiguos productores de arte en obras artísticas que se encuentran en una plataforma común para ser observadas a la vez que

autoproducidas. La problemática del diseño no se encuentra en pensar cómo voy a diseñar el exterior, sino que se centra en cómo voy a producirme a mí mismo como una figura pública. Aclara que podría ser más pertinente decir que el punto de la cuestión radica en cómo me relaciono yo, como sujeto, con la manera en que el mundo me diseña. Este problema, como ya se ha dicho, atañe no solo a celebridades, políticos e individuos que por alguna razón son mucho más conocidos, sino que es propio de todas y cada una de las personas. Además, no habla únicamente de la manera en que me presento ante los otros en Internet, plataforma por excelencia en la que todos compartimos la condición de ser una obra de arte, sino que también en el mundo real nos encontramos con que debemos ser responsables de la apariencia estética que damos a los demás.

Encuentra un punto de conexión entre la concepción que se tiene del diseño y la estetización de la política. El diseño es normalmente considerado, en su fundamento, como el encargado de ocultar (ya sea el ser, el mundo, la esencia de las cosas). Entiende que ocurre lo mismo con la estetización de la política, que, de alguna manera, ignora su esencia para concentrarse en su apariencia, exaltando los aspectos que tienen que ver con la producción de imágenes y apartando las cuestiones sustanciales propias de la política. Según esto, los ideales políticos pueden ser fácilmente reemplazados por una concepción que entienda que la política no es más que una producción de autodiseño. Comprende que también podemos hablar sobre cómo la estetización de algo funciona como crítica del objeto estetizado, ya que implícitamente está queriendo decir que sin el diseño de este, aquel objeto, apareciendo como tal cual es, resultaría rechazado por el espectador. Aquí la estética aparece como un mecanismo por el cual podemos hacer que algo que en esencia no es bello o no tiene cualidades positivas aparezca sin embargo como algo que resulta bello a

los ojos del espectador. Claro que el espectador podrá darse cuenta de que existe una razón para que el diseño se encuentre en aquel objeto y sospechará al respecto de cómo es en verdad la esencia más pura de este, la cual no tiene permitido mostrarse a nadie. El diseño entonces aparece como un productor de sospecha. Y en el mundo contemporáneo, en donde el diseño es total, el autor nos muestra que a su vez el estado de sospecha es constante, ya que parece que no queda nada que no deba ser cubierto de diseño y, por ende, todas las cosas son esencialmente malas o defectuosas.

El diseño de sí tiene como objetivo revelar todo aquello que hay tras las superficies diseñadas, anulando el constante estado de sospecha y produciendo sinceridad y confianza en el alma del espectador. El espectador debe sentirse libre de creer que lo que está viendo es realmente así y el diseño ya no debe encargarse de ocultar la esencia de las cosas, sino que, por el contrario, nos debe producir una visión real de esta. El autor también considera que la producción de sinceridad y confianza en el mundo contemporáneo es responsabilidad de cada uno de nosotros. Para Groys, la producción de sinceridad aparece no al tratar de contrarrestar la sospecha que se ha tenido en un primer momento sobre la superficie diseñada, sino que, por el contrario, la encontramos confirmando esa sospecha. Podemos ser capaces de ver a través de la apariencia, de la superficie, solo cuando somos capaces de comprender que lo que se esconde detrás es mucho peor de lo que pensamos que podría llegar a ser. La realidad que se esconde tras la superficie diseñada debe ser, como señala el autor, catastrófica. No podemos imaginarnos capaces de observar más allá de la superficie de las cosas si no es que en la esencia podemos encontrar aquello que nos hacía encontrarnos en constante sospecha: manipulación, intereses y propaganda, entre otros. Podemos ver que predomina aquí aquello que se conoce como teoría conspirativa, siendo esta un discurso sobre lo oscuro y lo

invisible.

Algunas conclusiones sobre cómo entender qué es aquello que podemos llamar obra artística

Como se ha mencionado previamente, a fines del siglo XX se ha consolidado un cambio de paradigma con respecto a cómo debemos entender al arte. Desde aquel momento hasta la actualidad podemos hablar de una era de producción masiva del arte, mientras que en tiempos anteriores preponderaba el consumo de las obras artísticas. Que se haya producido aquel cambio responde a dos tipos de desarrollo. El primero es el desarrollo de los medios técnicos, a través de los cuales cualquiera tiene acceso a la producción y distribución de las imágenes. El segundo es que la manera que teníamos de concebir al arte ha cambiado. Desde hace un tiempo utilizamos otros criterios para determinar qué es arte y qué no lo es. Como ejemplo de este cambio habla de Marcel Duchamp y del *readymade*, que en nuestro tiempo contemporáneo parece querer decir algo más aparte de que no se necesita talento y educación previa para ser un artista. Hablando en términos de tradición, se ha considerado por mucho tiempo que la obra de arte es una extensión del cuerpo del artista: que algo del alma del artista habita en su obra. Esto hace pensar que el trabajo del artista no es para nada un trabajo alienado, ya que la obra producida se encuentra completamente vinculada con su productor. Por lo tanto la obra artística no puede ser considerada como un producto industrial. Pero de hecho, con la aparición del *readymade*, el trabajo del artista ahora ya no tiene que, necesariamente, ser una extensión del mismo artista, e incluso puede ser un producto de la industria y de un trabajo alienado. Para Groys, el *readymade* de Duchamp es una revolución en el arte, análoga a la revolución comunista en la política. El autor nos dice que "Ambas revoluciones tenían como objetivo la confiscación y colectivización de la propiedad

privada, ya sea real o simbólica".[20] Cuando Duchamp ubica el urinario en el museo, reclamando que es una obra artística, desestructura dicho objeto de su condición de ser únicamente un producto de un trabajo alienado que ha servido para el consumo privado de un particular. Considera que la lucha por la revolución comunista se extiende en esta revolución del arte: el arte contemporáneo y el cambio de paradigma que este ha supuesto son acompañantes en la lucha que existe contra más de un orden establecido; tanto del orden imperante en el arte entendido desde un aspecto tradicional como en contra del rol que se le ha impuesto a los objetos producidos por la industria.

Se han comparado las perspectivas estéticas y poéticas desde las cuales podemos entender al arte, desde la visión del consumidor o desde la del productor. Se han mencionado las implicancias extraestéticas del arte tanto en el campo de la sociología como en el de la ética y en el de la metafísica. En el campo de la sociología, el arte aparece, por lo menos, como un factor que aparentemente ayuda al sociólogo a revelar cómo es el ambiente social de una persona según su consumo artístico y de sus allegados. Aunque demostramos que en el campo del arte la sociedad es entendida de una manera totalmente diferente a como la entiende la misma sociología. Desde la noción del diseño hemos podido vislumbrar cómo la ética, a través de la historia, ha sido dirigida a través de la actitud estética de embellecer el alma con el fin de complacer la mirada divina. Y en términos metafísicos, el problema del diseño ha demostrado estar vinculado con la tradicional dualidad entre apariencia-esencia, que no puede desvincularse de las cuestiones estéticas que atañen a las decisiones que los individuos toman para presentarse a sí mismos y para configurar una persona pública a través del diseño de sí.

En mi opinión, Groys advierte que esta condición de generar una propia persona pública, aunque se lleva a cabo de forma voluntaria, no está siendo pensada por nadie de manera

teórica. Nadie está al tanto de que debe constituir un “yo” público, un ser artificial creado con el propósito de presentarse ante la mirada del otro, en esta plataforma común que son los medios visuales. Y, a su vez, nadie es consciente de cuán sobrecargados de información estamos, ya que también, casi de manera constante, nos encontramos consumiendo una cantidad exagerada de imágenes que producen todos aquellos que se encuentran haciendo de sí una obra que debe ser mostrada y presentada a todo el mundo. Es así como, de manera voluntaria (ya que partimos de nuestras propias decisiones para llevar esta clase de actitudes) pero de manera inconsciente (ya que nadie está pensando en que debe constituir su “yo” público, además del hecho de que es una práctica tan naturalizada que nadie debe replantearse o cuestionarse algo al respecto de esta), llevamos a cabo la producción de ese doble, que es nuestra propia obra de arte, y que además nos vuelve a nosotros mismos una obra, para poder aparecer en el mundo contemporáneo.

Bibliografía del autor

BORIS, G., Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural, Valencia, Pre-textos, 2005.

BORIS, G., *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-textos, 2008.

BORIS, G., *La topología del arte contemporáneo* [en línea], www.bit.ly/3pQ1gG4 [Consulta: 15 de diciembre de 2015].

BORIS, G., *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea,* Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

BORIS, G., *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

BORIS, G., Introducción a la antifilosofía, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

---

1. Immanuel Kant escribe su conocida obra *La crítica del juicio* en el año

1791. Es el último de los tres grandes tratados que constituyen el cuerpo más importante de su obra (junto con *La crítica de la razón pura* y *La crítica de la razón práctica*). El autor, entre otras ideas, manifiesta que la experiencia estética se produce a través de la sensación de lo bello y lo sublime, siendo propio de lo bello que encante, y de lo sublime que conmueva. ↵

2. Groys, B., *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pág. 10. ↵
3. *Ibidem*, pág. 11. ↵
4. En la obra de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* el autor comprende a la politización del arte en el sentido de una revolución en la función social que este mismo posee. La reproductibilidad de la obra de arte pasa a ser condición intrínseca, y esto posibilita el redireccionamiento en su función (a saber, su fundamento ya no se encuentra en el ritual, sino en la política). ↵
5. En términos kantianos, genio es el concepto que el autor propone para designar a una persona que posee el don de hacer/realizar arte bello. Sin embargo, para Kant, el genio posee una relación particular con la naturaleza, la que le daría la regla al arte mediante el talento del genio. ↵
6. El énfasis en el concepto de la educación estética tiene un antecedente principal en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), de Schiller. ↵
7. La *second life* es un concepto que surge a partir del avance técnico de los medios de comunicación y de las redes sociales. Refiere a una vida "aparte" en el espacio virtual. Nuestro "yo" que se presenta en las redes sociales o en un juego virtual y nuestros *nicknames* constituyen lo que hoy se comprende por dicho término. ↵
8. En la obra de Kant a la que ya hemos hecho referencia (*Crítica de la facultad de juzgar,* en la traducción de Pablo Oyarzún), Kant el desinterés que siente por la existencia de la obra aquel que está atravesando una experiencia estética. El desinterés distingue al juicio de gusto, o juicio estético, de un juicio sobre lo agradable, como el que podemos brindar ante una experiencia gastronómica, por ejemplo. ↵
9. Groys, B., *op. cit.,* pág. 16. ↵
10. En dicho posicionamiento podemos encontrar como referente al sociólogo del arte Pierre Bourdieu. En líneas generales, según el pensamiento del autor, la figura del artista aparece contextualizada siempre en el entorno social de su tiempo. ↵
11. Groys, B., "Introducción: poética vs. estética", en *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pág. 19. ↵
12. En la historia de la filosofía, el debate esencia-apariencia podemos encontrarlo desde los griegos. Platón hizo un tratamiento significativo de esta cuestión, y distinguió a las cosas que son de las cosas que aparecen. Las cosas que son existen en el mundo inteligible, y las que se nos aparecen son partes del mundo sensible. El mundo sensible aparece como copia del mundo de las ideas, en donde se halla la esencia de las cosas. El mundo sensible es mera apariencia. Esta tradición se ha mantenido por mucho tiempo dentro del ámbito de la filosofía (a saber, la apariencia como copia imperfecta, como parte del mundo material, alejada de "la verdad" o de lo que es en sí, y la esencia como lo oculto, lo verdadero, lo inmutable, lo perfecto, lo que aspiramos alcanzar). La postura de Groys ante esta concepción parece dar cuenta de que podríamos hacer una lectura diferente, entendiendo a la apariencia como la verdadera manifestación de la "verdad", de lo que es. Las que alguna vez fueron comprendidas de maneras opuestas (esencia y apariencia) hoy son entendidas como un solo aspecto de las cosas que son. Lo que es es lo que se presenta ante nuestra mirada. ↵
13. Groys, B., *op. cit.,* pág. 22. ↵
14. Tal como nos sugiere Murch en su obra *En el momento del parpadeo*, en

reiteradas ocasiones propone que “sugerir es mejor que mostrar”. Esto podría considerarse como un tipo de diseño diferente, entendido desde la producción cinematográfica, que está pensando que el espectador se involucre de manera más concreta con la obra que tiene ante sus ojos. ↩

15. Nietzsche, Friedrich. En su obra *La gaya ciencia* (1882) realiza esta sentencia debido a que consideró que la moral, la razón o un supuesto orden superior ya no podían regular las acciones de los hombres. Los hombres, sin la moral como orden divino que guía su comportamiento, pueden vivir libres, desatados de aquellas imposiciones que responden a un sistema represivo hacia la vida. La filosofía del autor rechazaba el platonismo y sus supuestos. Además reivindica lo dionisíaco (la vida conducida por el placer) por sobre lo apolíneo (la vida conducida por la razón). ↩
16. Groys, B., *op. cit.,* pág. 23. ↩
17. Groys, B., “La obligación del diseño de sí”, en *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pág. 24. ↩
18. Groys, B., “La producción de sinceridad”, en *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pág. 39. ↩
19. Una posible lectura al respecto de esta idea es pensarla en contraste con la idea de “autor” o “artista” que presenta Benjamin en su libro *El autor como productor,* donde sostiene que hay cierto tipo de escritor operante, que produce información y que debe acceder (a través del avance de los medios técnicos) a la prensa, para poder luchar desde su lugar (el de artista-productor), en pos de la clase proletaria. No es que aquí el artista se produzca a sí mismo, sino que produce información que devela su compromiso político en la lucha proletaria a partir de su obra y de su pensamiento. ↩
20. Groys, B., *op. cit.,* pág. 122. ↩

¿Puede la belleza redimir al capitalismo?

Gilles Lipovetsky y el optimismo transestético

Esteban Cardone

Introducción

Gilles Lipovetsky es un filósofo francés nacido en París en el año 1944. Desde principios de la década de los ochenta ha publicado recurrentemente libros en donde su principal inquietud está vinculada al desarrollo actual de nuestras sociedades occidentales. De estilo llevadero, su prosa no incurre en oscuridades, incluso es poco académica; prefiere un lenguaje liso y llano para dar cuenta de una propuesta filosófica que, adelantamos, se hace fuerte en la descripción detallada de la cotidianidad. Lipovetsky es un pensador cuyo periplo intelectual lo ha conducido a visitar la obra de figuras como Marx, Nietzsche, Freud, Lévi-Strauss, Deleuze, Lyotard, Baudrillard y Alexis de Tocqueville, entre otros. De este último se ha servido en gran medida para reivindicar la idea de igualdad material entre las personas, y a ello ha asociado el filósofo francés no solo el soporte que brindan las democracias liberales, sino fundamentalmente el despliegue global del capitalismo. ¿Qué otro sistema está capacitado para dar bienestar a los miles de millones que pueblan el planeta?,[1] se pregunta en *Laestetización del mundo*.

En tal sentido, Lipovetsky no es un filósofo pesimista, que reniegue de las posibilidades del capitalismo; dicha toma de posición, por simple que pueda parecer, denota ya el tinte que impregna su obra. Ello no lo vuelve ingenuo respecto de las miserias que el propio sistema engendra, sino que lo obliga a ubicarse en un lugar que le permita hacer objeciones pero sin dejar de reivindicar lo que considera loable de este. De allí que el marxismo deje de ser una referencia para el autor, como lo fue quizá en su juventud, cuando en *Poder obrero,* acompañado por Lefort y Castoriadis, lanzaba invectivas contra el capitalismo y la sociedad burocrática de entonces.

Lipovetsky estudió filosofía en la Universidad de Grenoble; vivió el movimiento estudiantil de mayo de 1968 más animado por su propuesta libertaria que por sus proclamas antisistema; publicó su primer libro, *La era del vacío*, en el año 1983 y con ello se ganó el rótulo de posmoderno. Desde entonces, se convirtió en un autor prolífico a la vez que fue incrementando su prestigio merced a distinciones como la de caballero de la Legión de Honor francesa, y múltiples *doctor honoris causa* de varias universidades alrededor del mundo. El reconocimiento público lo llevó a convertirse en un conferencista bien remunerado, mientras que era nombrado profesor titular en Grenoble en el año 1983. Lipovetsky es demandado aún hoy como docente por escuelas para empresarios y su trabajo como consultor también es valorado.

Su pensamiento se halla reflejado en casi una veintena de libros en donde, como ya se adelantó, analiza el devenir de la sociedad capitalista. Pero Lipovetsky no es un pensador afecto a sistematizar su teoría, a hacer de ella un cuerpo ordenado y coherente de ideas. Tampoco es un filósofo a la "vieja usanza"; no es un pensador de la totalidad. Prefiere, en todo caso, describir la realidad, estudiar fenómenos cotidianos concretos, incluso insospechados, y de allí derivar su análisis del estado de cosas vigente. Un ejemplo de ello es *El imperio de lo efímero: la*

moda y su destino en las sociedades modernas de 1987, en donde, como bien menciona el título, “hace tema” del mundo de la moda, del sistema que comprende, para reconocer en él un potencial dinamizador de las sociedades modernas y releerlo a partir de nuestro presente. Si tradicionalmente imaginamos al filósofo como a un ser encerrado en un mundo de ideas lejano, como a una figura alienada de la realidad material y ordinaria, Lipovetsky nos obliga a replantearnos dicha imagen a partir de su propia labor, afecta a no desentenderse de los fenómenos de corte masivo o corriente.

La era del vacío

Como bien señalaba Lipovetsky en 1983, dirimir si es pertinente hablar de posmodernidad implica tener una perspectiva histórica de nuestro tiempo:

> Una interpretación en profundidad de la era de la que salimos parcialmente pero que, en muchos aspectos, prosigue su obra […] si se anuncia una nueva era del arte, del saber y de la cultura, se trata de determinar qué es lo que queda del ciclo anterior, lo nuevo reclama la memoria, la referencia cronológica, la genealogía.[2]

La aclaración posee un rasgo metodológico claro, habla de cómo trabaja Lipovetsky, de cómo entiende la tarea comparativa. El derecho a etiquetar una era queda justificado, según el parecer del filósofo, si sus particularidades no se acotan a un solo ámbito de la realidad, o dicho de un modo más sencillo, si se registra un cambio significativo a escala del todo social. Lipovetsky desde ya cree que esto ocurre, que tenemos el pleno derecho a decir que vivimos en una sociedad posmoderna.

El punto de partida se remonta al movimiento cultural del siglo XIX y comienzos del siglo XX llamado modernismo, que

significó por entonces un quiebre con la tradición, una nueva lógica que rendía culto a lo nuevo y al cambio. El arte se propuso romper con su propia historia, con sus temas, sus procedimientos, sus técnicas, etc.; se autoimpuso un rol activo en la transformación de la sociedad. Ello, desde luego, toma cuerpo en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, [3] que poseen un doble carácter: por un lado el rupturista, aquel que denuncia la obsolescencia de los cánones del arte, de sus fines, el que se rebela contra los encorcetamientos morales y el modo de vida burgués; por otro lado el creador o propositivo, que asocia al arte finalidades y compromisos novedosos hasta entonces (de corte político y social; en ciertos casos revolucionarios y en otros ciertamente reaccionarios), que exalta la creación, el cambio, la libertad del pensamiento y de los procedimientos para hacer arte. Desde el arte parte la rebelión contra el orden instituido, contra el espíritu burgués y contra la sociedad que él produce. A ello los artistas oponen "Vivir con la máxima intensidad, desenfreno de todos los sentidos, seguir los propios impulsos e imaginación, abrir el campo de las experiencias",[4] la cultura modernista hace especial hincapié en el individuo, como dice Lipovetsky, en el Yo encuentra su centro.

El individualismo hedonista hizo allí su aparición, en declarada batalla contra el orden disciplinario impuesto por la sociedad burguesa. El modernismo, con su declarado interés en un individuo libre de ataduras, no representa para Lipovetsky una ruptura absoluta con el pasado, sino que es más bien parte de un proceso histórico por el cual las sociedades han ido haciéndose más libres y democráticas, es una suerte de prolongación cultural de un proceso que data de fines del siglo XVIII y que dio como resultado la conformación de sociedades sin fundamento divino. Dicho de otro modo, el modernismo es una instancia cultural e histórica de rechazo a la tradición y por consiguiente de afirmación de la libertad individual.

“Arrancar la sociedad de su sujeción a las potencias fundadoras exteriores y no humanas, liberar el arte de los códigos de la narración-representación, es la misma lógica, instituyendo un valor autónomo que tiene por fundamento al individuo libre”. [5]

Allí se sugiere aquello que sospechábamos: Lipovetsky analiza fenómenos disímiles, compara acontecimientos de índole político, social y artístico, y en todos ellos observa un mismo ímpetu emancipatorio, un espíritu común, el que da como resultado la liberación del individuo, lo cual lo lleva a afirmar que el modernismo es vector de la individualización.[6] En tal sentido, el modernismo se presenta como un fenómeno rupturista, que rompe deliberadamente con la tradición, pero paradójicamente forma parte, como se sugirió, de un proceso mediante el cual el individuo se hace soberano de su propia existencia, de su organización social y política, se da a sí mismo los principios morales que guían sus actos y las leyes que colectivamente los aplican. El modernismo libera al arte de su propia historia y en tal sentido decimos que rompe o rechaza su pasado. Lo que surge de todos estos procesos de naturaleza muy diferente es un individualismo fortalecido, el valor de la autonomía personal se hace el centro de la existencia humana. Eso lo lleva a Lipovetsky a reconocer que “El modernismo artístico no introduce una ruptura absoluta en la cultura, perfecciona, con la fiebre revolucionaria, la lógica del mundo individualista”.[7]

Así interpretado, el modernismo no es una ruptura, sino la profundización de un proceso histórico. Resulta interesante observar que dicha conmoción en la concepción del arte indujo a que los artistas exploraran nuevos temas y técnicas, que trabajaran con materiales nuevos, otrora impensados, a que elucubraran nuevos procedimientos y objetivos de sus obras, y que todo ello constituyó un nuevo modo de legitimación individual, un rediseño de la subjetividad. Cada artista era a la vez que el autor de sus obras el artífice de sí mismo; el arte

puso de relieve un proceso de construcción de la individualidad. Es la revolución individualista la que hizo posible el modernismo, hija de una nueva lógica social que pone en el centro a un Yo que busca su autodeterminación política, espiritual, moral, económica y, en este caso, artística.

A este marco remite el denominado proceso de personalización que sustituye la rigidez de los cánones artísticos que arrastra la tradición por una libertad tal que abre el paso a la experimentación, la creación y el consiguiente debate en torno al estatus mismo del artista y de la obra de arte. ¿Pero de qué se trata dicho proceso? Digamos en primer lugar que es un acontecimiento que abarca todas las manifestaciones del arte; los ejemplos que aporta Lipovetsky están dirigidos más específicamente a lo acontecido en la literatura y en las artes plásticas. En ellos puede verse una verdadera revolución, un deliberado poner "patas para arriba" las nociones más fundamentales, hasta entonces, de la experiencia artística de cada disciplina. La pintura es, quizá, el caso más fácil de comprender. Existía una relación más o menos establecida entre un cuadro y el espectador que lo contemplaba: la pintura representaba un espacio, un plano dado a un observador pasivo; todo ello era esperable, tanto el contenido definido del cuadro, identificable, circunscrito a una espacialidad confinada en el lienzo, como también un individuo inclinado a una expectación previsible, ya dispuesto o preparado a la experiencia contemplativa. Podría decirse vulgarmente que el vínculo se vivía inconscientemente de este modo: "Voy a pararme frente a un cuadro y a ver en él algo seguramente familiar". Todo ello sufrió una verdadera conmoción, puesto que cambió por completo la relación entre la obra y el espectador.[8]

La literatura comporta un cambio de proporciones comparables. El clásico narrador omnisciente que estructura un relato deja su lugar a subjetividades varias, fragmentarias e

incluso mínimas. Las continuidades narrativas son vulneradas, las historias son contadas por varios personajes y el devenir de la conciencia cobra relevancia, a la par que lo hacen hechos inusitados por su pequeñez.

"Todo el arte moderno, por el hecho de sus producciones experimentales, está fundado en el efecto de distanciación y provoca sorpresa, sospecha o rechazo, interrogación sobre las finalidades de la obra y del propio arte".[9] Lipovetsky describe muy elocuentemente el desafío o la dificultad que el modernismo supuso para un público acostumbrado a modos muy precisos de concebir y hacer arte, arraigados históricamente, que habían modelado un tipo de espectador, haciendo que este respondiera de un modo previsible ante la obra. Como señala Adorno en su obra *Teoría estética*:

> Anteriormente, la forma tradicional de enfrentarse con las obras de arte […] era la de la admiración: las obras de arte son así en sí mismas, no para el que las contempla […] la relación con el arte no era la de la posesión del mismo, sino que, al contrario, era el observador el que desaparecía en la cosa.[10]

Con el modernismo la relación ante la obra, sea esta una novela, una escultura, una pintura o una canción, cambia radicalmente y lo propone al individuo como parte, implicándolo en una trama de sensaciones, interpretaciones y experiencias subjetivas, carentes de un punto de vista único o definitivo, ungiéndolo como cocreador de la obra. En definitiva, las convenciones del arte son afectadas, sus imposiciones transgredidas, lo que deja su experiencia abierta a una libertad sin precedentes históricos; las normas artísticas se disuelven, flexibilizan o mixturan y libran a la voluntad del individuo su designio. El proceso de personalización está estrechamente vinculado con la libertad individual para automodelar su experiencia; en este caso, emancipado de la

tradición, el artista es libre de configurar su obra sin atenerse a jerarquías, referencias ni imposiciones externas. En el transcurso de la historia el mismo proceso conquistará otras esferas del acontecer humano, iluminando, según Lipovetsky, un orden social caracterizado por la fluidez, la movilidad y la apertura a las posibilidades más amplias para los individuos.

El acceso de enormes masas, consumo mediante, al ideal de vida hedonista que tiempo atrás ostentaban solo los rupturistas artistas modernos[11] consagró una nueva época: la posmodernidad. La fecha clave para ubicar los factores sustanciales que nos permiten hablar de un nuevo tiempo eclosionan en la famosa década de los sesenta. Según Lipovetsky la posmodernidad radicaliza los postulados del modernismo, todo lo que hemos venido describiendo hasta aquí, esa emancipación en el orden artístico, contamina otros órdenes de la vida y en su unión con el consumo de masas llega a conquistar la cotidianidad de millones. Lo que cambia definitivamente, según el autor, es el modo de vida. La imprecisión, los límites difusos, la flexibilidad que se hizo notar en la esfera del arte y que conmocionó sus cimientos se traslada ahora a la vida común de las personas. Ya no hace falta ser un artista iconoclasta para rebelarse ante las convenciones sociales y la moral vigente: dicha inclinación vital se afincó masivamente en el imaginario colectivo. El individuo ve disolverse su propio contorno, las prácticas antes regidas por normas añejas son reconsideradas en un marco general de desregulación de estas; el mundo cambia tan aceleradamente que el sujeto carece de referencias estables, lo cual lo obliga a ser móvil, flexible, capaz de cambiar rápidamente, de adaptarse. Ello requiere una extraña labor sobre sí, con resultados efectivos: la personalización de la propia vida, un acondicionamiento existencial en un medio sin señales que indiquen un rumbo común. Dicha labor privada ocurre a la par que el consumo de masas vuelve uniformes las conductas y

millones de personas logran acceder a un sinfín de bienes; en tal sentido sus comportamientos se homogeneizan, todos consumen lo mismo. Sin embargo, lo anteriormente dicho es la contracara de ese fenómeno normalizador: a la par, el individuo personaliza su existencia, la modela a su gusto; cada individuo emprende una tarea de diferenciación del otro sin estar atado más que a su deseo de plenitud personal. "El consumo obliga al individuo a hacerse cargo de sí mismo [...] la era del consumo se manifiesta y continúa manifestándose como agente de personalización de los individuos, obligándoles a escoger y cambiar los elementos de su modo de vida".[12]

No está de más subrayar que todo ese empeño puesto en el ámbito privado, todo ese trabajo sobre sí de cada individuo, cobró enorme fuerza en detrimento de los proyectos colectivos y de las iniciativas públicas, lo cual trajo como consecuencia un cambio en las formas de socialización, en cómo nos relacionamos entre nosotros y respecto de las cosas que nos incumben en común a todos. Si la esfera individual es inestable, sujeta a modificaciones veloces y constantes, afuera el panorama no deja de ser menos incierto, se aprecia una espacialidad social fragmentada, móvil y descentralizada. La fase moderna de nuestras sociedades, dirá Lipovetsky, estaba dominada por lógicas de corte disciplinario, cuando no directamente autoritarias: piense por ejemplo en la rigidez impuesta en la escuela clásica, en la conducta exigida al obrero en la fábrica, en la tradicional estructura familiar, cuando no en las medidas coercitivas y violentas de algunos gobiernos. La sociedad posmoderna es aquella en donde esa lógica se invierte, inaugurándose un novedoso tipo de socialización apoyado en el predominio individual, en la diversificación de las conductas, en el rechazo a las estructuras rígidas que organizaban la sociedad hasta entonces y en la personalización de la vida. Todos los órdenes de la vida se ven afectados por

este nuevo tipo de socialización: la familia, la educación, la sexualidad, la política, el trabajo, la moda, las relaciones personales, etc. El proceso de personalización originó el desplazamiento de la lógica disciplinaria que estructuraba a la sociedad.

Si por un rasgo puntual hubiese que definir a la posmodernidad, sería por la prevalencia de lo individual sobre lo universal, con todo lo que ello conlleva: lo particular y lo diverso se impone por sobre lo colectivo y uniforme. De allí surge la decadencia de los grandes relatos, la supuesta obsolescencia de los marcos ideológicos rígidos y coercitivos. En la lectura de Lipovetsky, como hemos dicho, este fenómeno resulta ser la consumación de los ideales modernos, la consecuencia de un proceso que fue emancipando al individuo de las diversas ataduras a las que se vio sometido históricamente.

La estetización del mundo

Gilles Lipovetsky hace décadas que viene reflexionando en torno al desarrollo de las sociedades que habitamos, al modo como producimos, vivimos y nos relacionamos. En ese sentido, no se le escapa el hecho de que el orden capitalista impuesto a nivel planetario conlleva una serie de riesgos y peligros concretos, presentes y futuros;[13] no obstante, decide preguntarse si acaso las implicancias negativas de su propio desarrollo incluyen entre sus efectos un afeamiento general del mundo, o dicho de otro modo, se pregunta si tal vez la degradación del orden general de la vida que el capitalismo produce se extiende también al ámbito estético. Además de ser injusto y desigual, ¿es también al mundo más feo por obra del capitalismo?

A continuación pondremos especial atención a una de las últimas obras del filósofo francés, nos referimos a *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*

(2015). Allí Lipovetsky, acompañado de Jean Serroy, analiza el devenir de las sociedades contemporáneas, siendo lo más interesante el vínculo que establecen entre cuestiones aparentemente autónomas, puntualmente entre el desarrollo de la economía que el capitalismo impulsa y la lógica que subyace a su hegemonía global. Sucede que lo que hoy caracteriza precisamente al estadio actual del capitalismo es que la producción, la distribución y el consumo se han visto consustanciados con operaciones de carácter estético y como consecuencia la vida misma de las personas se ha teñido con intereses de ese tipo. Curiosamente, entender cómo funciona hoy el capitalismo nos obliga a reconocer que su funcionamiento está regido por imperativos de orden estético. Esta fase del capitalismo Lipovetsky la llama capitalismo artístico[14] o transestético.

Hoy existe una sobreabundancia de productos y servicios que compiten entre sí ya no solo por las prestaciones que ofrecen a sus consumidores, sino que buscan despuntar en cuanto a estilo, diseño y belleza; buscan afectar emocionalmente a las personas, proponiendo experiencias deseables y siempre renovadas. Seducir a los clientes es una de las premisas de diseñadores, estrategas del *marketing*, publicistas y de toda la caterva de profesionales detrás de la creación y puesta a punto de objetos y servicios. Las universidades entrenan a diseñadores e ingenieros ya no solo para aplicar su potencia intelectual a la creación de objetos cada vez más eficientes y útiles sino también más vistosos, más bellos; la satisfacción de los potenciales consumidores está fundamentalmente dada por el halago estético que los objetos les dispensan.[15]

De allí que operaciones que otrora pertenecían al ámbito del arte hoy se hallan imbricadas indisolublemente en los procesos de producción y comercialización. En tal sentido, la desregulación que Lipovetsky viene denunciando desde el

inicio de su carrera intelectual encuentra hoy su expresión acabada en lo que denomina la lógica de la desdiferenciación. Lo propio del arte ya no se constituye como una esfera separada de la vida cotidiana, el capitalismo artístico ha sabido derribar los límites y propiciar la mixtura que hace que nuestra existencia se haya impregnado de intereses estéticos, de allí que su funcionamiento promueva la mezcla de dominios, el entrecruzamiento por sobre cualquier delimitación rígida. Vale decir que no alcanza ya con pensar el funcionamiento del capitalismo a partir de formulaciones simplistas como la tan mencionada lógica de oferta y demanda; se trata de advertir que los mercados mundiales buscan seducir a sus potenciales clientes ofreciendo productos, servicios y experiencias que deliberadamente afectan su sensibilidad, es decir, que alimentan sus deseos, que les producen emociones.

Admitir esto nos lleva a reconocer un entrecruzamiento *a priori* insospechado entre tramas de índole económico-comercial y estético, o dicho de otra manera, a entender que si bien el capitalismo nunca dejó de perseguir como objetivo el lucro descarnado y que la economía se apoya en cálculos, estimaciones y estadísticas frías todo ello se ha visto asociado y dirigido hoy más que nunca a satisfacer las aspiraciones y deseos humanos, a afectarlo emocionalmente, y que para ello ha incorporado procesos, herramientas y saberes *a priori* alejados de los procedimientos matemáticos puros y duros. "No es la menor de las paradojas que el mismo sistema que se basa en el cálculo racional de los costes y beneficios sea también el que desarrolla el sentido y la experiencia estéticos de la inmensa mayoría".[16] La vida económica hoy no puede pensarse sin su relación con la dimensión artística, pues es esta última aquella capaz de movilizarnos, de alimentar nuestros deseos, de poblar nuestro imaginario.[17]

La estilización del *packaging*, el rediseño de envoltorios, logos, *banners*, *flyers*, la selección de fuentes, colores, texturas,

el guionado, producción y actuación de una escena publicitaria, la divulgación en redes sociales, etc., todo un enorme maridaje de labores y procedimientos que buscan afectarnos, tienden a entablarse, a trabajar entre sí con ese fin común. El capitalismo se dedica en nuestros días a la producción masiva de bienes cargados de valor estilístico y emocional, al punto de que hay quienes sostienen que es la dimensión inmaterial la que hoy prevalece por sobre la material, es decir, que los aspectos intangibles generan mayor valor que los productos en concreto. De allí que, como señala Lipovetsky, las industrias culturales o creativas se destaquen especialmente. Si aceptamos que un producto está rodeado de un sinfín de valores e ideas, que nutre nuestra imaginación con fantasías, sentimientos y deseos, notaremos que su corporeidad pierde relevancia en virtud de todo el mundo que a su alrededor se monta. "Nuestro mundo se presenta, pues, como un vasto teatro, un decorado hiperreal destinado a entretener a los consumidores […] la economía transestética se presenta como capitalismo experiencial, capitalismo de sueños orientado hacia la producción de diversiones, de ambientes, de emociones".[18]

La era transestética que describe Lipovetsky impone, como se dijo, la integración de procedimientos estéticos a la producción capitalista a la vez que modela la vida de las personas con arreglo a la satisfacción de individuos abocados exclusivamente a hacer de su vida una experiencia centrada en un presente placentero y lleno de emociones. El mundo abandona las oposiciones rígidas como cultura versus comercio o arte contra cultura, y se decide a hibridar las esferas de la vida social. El resultado: mercados de consumo masivo que además de lucro incluyen criterios artísticos sea cual fuere la actividad que realizan y que por consiguiente garantizan una enorme variedad de objetos y servicios para todos los gustos.

Lo que se moviliza ante nuestros ojos es un universo de

> superabundancia, de inflación estética: un mundo transestético, una especie de hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente”.[19]

Comprendido esto, basta con mirar a nuestro alrededor y comprobar que absolutamente todos los objetos que nos rodean, hasta los más insignificantes, comparten ese interés por deleitarnos y hacer nuestro entorno más confortable. Precisamente esto es lo que Lipovetsky denomina inflación estética, la omnipresencia de la dimensión artística en nuestra existencia, ya sea en la materialidad que nos rodea como en nuestras aspiraciones en la vida. Basta con ver, por citar un ejemplo, la variedad de diseños que afectan a un mismo objeto de consumo masivo en el tiempo para advertir cómo las operaciones de índole estético fueron transformándolo hasta llegar a nuestros días: cualquier envase ha sufrido modificaciones que lo han vuelto, cuando no más ergonómico, suave, aerodinámico o delicado para la mano, menos rústico, anguloso o incómodo. Nuestros hogares, su mobiliario, la vestimenta que utilizamos, los alimentos que consumimos, los sitios que frecuentamos, los vehículos en los que nos trasladamos, los espectáculos a los que asistimos, todos están atravesados por intereses estéticos que pretenden captarnos, seducirnos, conquistar nuestra preferencia. Esta inflación estética presente por doquier consolida un modo de vivir que persigue deliberadamente el goce, las sensaciones novedosas, un aquí y ahora placentero. Es difícil encontrar productos de consumo masivo que no vengan a contribuir de algún modo a esta construcción de un mundo estetizado. La inflación estética quizá sea el fenómeno más fácil de reconocer, o más difícil de obviar, según se quiera; Lipovetsky busca hacerlo patente a partir de una visualización sencilla que desglosa en algunos puntos fundamentales que aquí recorreremos someramente.

En primer lugar, dice, el estilo se ha vuelto un imperativo

económico, al punto de que “Ningún objeto, por banal que sea, escapa ya a la intervención del diseño y de su trabajo estilístico”.[20] Ningún producto sale ya al mercado sin antes haber recibido un esfuerzo estilístico, sin que su presentación haya sido modelada bajo algún proceder de corte artístico. Como consecuencia, asistimos a una “cosmetización ilimitada del mundo”, lo cual no quiere decir, desde ya, que necesariamente habitemos un mundo más bello, sino que todo se ve impregnado de una orientación hacia lo que nos causa placer estético.

En segundo término, todo lo anteriormente dicho no implica que exista una orientación unívoca de los procesos estéticos, un horizonte común hacia el cual todos los productos tiendan o se orientan, sino que conviven entre sí ideales estéticos diversos, una multiplicidad de estilos para todos los gustos. Desde luego que existen modas que se imponen o que aglutinan la atención masiva, sin embargo, estas habitan un espacio compartido en el cual hay lugar para todos; es el pluralismo estético lo que domina la escena del capitalismo artístico. Lo que predomina es la variedad, la multiplicidad, ya nada posee la capacidad de convertirse en un centro dominante, en imponerse de forma unilateral o de estipular criterios o normas estéticas válidas e indiscutibles. Digamos, mal y pronto, que hay de todo y para todos los gustos, el mercado se ha encargado de que esto así sea.

El tercer aspecto esencial para entender de qué se trata la idea de inflación estética tiene que ver con el tiempo y la velocidad; la producción estética del capitalismo es desmesuradamente rápida, impone un ritmo trepidante a las modas y estilos. Lo efímero es la marca distintiva de nuestro tiempo. “Mientras que la vida de los productos industriales es cada vez más corta, su faceta visual, su diseño no cesan de cambiar a enorme velocidad”.[21] ¿Recuerda usted, por citar un ejemplo, cómo era visualmente internet años atrás? Los

primeros sitios web poseían un diseño que con nuestros ojos actuales nos parece tosco. Estilísticamente hablando podemos identificar una visible evolución en los diseños de los sitios. Lo mismo ocurre con infinidad de productos, cuyos cambios se dan en períodos brevísimos de tiempo. La moda varía año tras año, nunca podemos establecernos tranquilos en una tendencia porque rápidamente viene a ser reemplazada por otra. Así, estamos habituados a la fugacidad estética en todo nuestro entorno.

El cuarto elemento que prueba el denodado esfuerzo estético que nos rodea está dado por la sobreabundancia de muestras, museos, galerías, parques, monumentos y demás espacios que se empeñan en reivindicar el lugar del arte, del diseño o de la belleza, constituyéndose como circuitos, atracciones turísticas, patrimonio cultural, etc. Hoy más que nunca existen lugares que celebran justamente los valores estéticos. A esto suma Lipovetsky una quinta nota de la inflación estética en la que estamos todos inmersos, y que tiene que ver con los precios que el mercado de arte contemporáneo maneja, con cifras desorbitantes que dan cuenta de que el mundo del arte ya no pertenece a una esfera autónoma del quehacer humano sino que se halla indisolublemente imbricado con el mercado; en tal caso el arte no se opone al comercio, sino que forma parte de él: el arte es hoy estrategia de inversión, las obras poseen rendimiento a nivel financiero, es decir, hablan en algún punto el mismo idioma que el mercado. El quinto punto sea tal vez uno de los más importantes para nuestra actual presentación dado que nos propone detenernos sobre el individuo emergente de esta cultura del consumo. El sentido que el capitalismo que venimos describiendo le imprime al consumo delinea un individuo afecto a las experiencias de carácter estético.[22] El consumo masivo sostiene un vínculo extremadamente fuerte con el sentir, con las emociones y las experiencias de los individuos, una relación

tan consolidada que nadie parece anhelar su retroceso; el capitalismo montó una maquinaria planetaria que nos convida a desear, que hace masivamente accesible su satisfacción y su frustración. Lo que se modela es una forma de vivir, concentrada en las experiencias novedosas, en los placeres de los sentidos, en el mimo a nuestro ánimo y a nuestro cuerpo; una vida abocada a ubicar la satisfacción en el presente. Se recorta así el perfil del sujeto al cual van dirigidos todos los esfuerzos de los dispositivos anteriormente mencionados: un individuo defensor de un ideal de vida de carácter hedonista, que concentra mayoritariamente su interés en sí mismo, en su propia autorrealización y que asume que la vía para hacer realidad dicho objetivo vital está dada por el consumo.

A los efectos de resumir brevemente lo dicho hasta el momento en torno al concepto de inflación estética diremos sucintamente que refiere al hecho de que todo nuestro entorno se encuentra modelado con arreglo a afectar directamente nuestras emociones, que en ello consiste hoy el consumo de masas; la producción está imbricada en procesos de corte estético que dan como resultado una diversidad de bienes y servicios en competencia por conquistarnos, por seducirnos; a todo ello va asociado un registro temporal que se subyuga en lo efímero, en los cambios de estilo permanentes, en la innovación veloz, casi apremiante; todo ello se aplica a su vez al espacio que nos rodea, poblándose por doquier de caracteres estilísticos, desde un sencillo café hasta un paseo público presentan una reivindicación estética de la espacialidad; el arte se constituye como un mercado más, que mueve fortunas, y que ha aunado así lo artístico con lo comercial, otrora ámbitos separados y hasta antagónicos; finalmente, el consumo masivo se ha estetizado, dando como resultado la imposición de un modo de vida enfocado en un perpetuo mimo emotivo al individuo.

El individualismo hedonista

Como se señaló anteriormente el proceso de estetización ha trascendido lo meramente comercial y ha constituido un modo de concebir la vida que va más allá de las clases sociales. Todos, desde los más pobres hasta los más ricos, añoran o sostienen el mismo estilo de vida hedonista que se funda en la continua satisfacción de los deseos, en nutrir la existencia de experiencias gozosas, que nos diviertan y que nos llenen de la tan preciada "adrenalina". Se ha universalizado la finalidad de la vida, de allí que para el autor no resulte fructífero hablar en términos de clases sociales ya que el consumo masivo ofició como proceso horizontalizador de las sociedades, hizo factible que millones de personas tuvieran acceso a posibilidades inimaginables siglos atrás; hoy tanto ricos como pobres coinciden en mayor o menor medida en querer hacer de su vida la experiencia más placentera posible. De allí que la discusión política actual recaiga frecuentemente en temas como la "igualdad de oportunidades"; el consenso general es que la vida deseable es la que, con Lipovetsky, venimos describiendo, los debates son en torno a cómo hacer para que más personas tengan a ella acceso, cuál es el rol del Estado frente al mercado, etc.

Las reformas radicales o revolucionarias de la sociedad ya no gozan del prestigio de antaño y por desgracia todo proyecto colectivo es mirado masivamente con cierta reticencia. Los valores dominantes hoy resultan ser hostiles a las iniciativas colectivas, cualquier encorcetamiento de las posibilidades individuales resulta inaceptable para individuos ocupados solo en su autorrealización y en la búsqueda de experiencias que los conmocionen continuamente. De allí que Lipovetsky diga que se ha estetizado no solo el modo de producir y comercializar los bienes en nuestras sociedades sino que lo ha hecho la vida misma: "La sociedad estética hipermoderna [...] se caracteriza asimismo por la promoción de una cultura, de un ideal de vida,

de una estética concreta”.[23] La actitud de las personas frente a sus vidas es estética y ello implica hacer de ella algo intenso, bello y abundante en sensaciones gozosas, divertidas y novedosas: estamos en presencia del *homo aestheticus*, un individuo empecinado a hacer de su vida una experiencia divertida y placentera. Conforme el placer y las emociones se vuelven un imperativo de vida, se constituye y consolida un modo de actuar determinado, es decir, una ética estética.

Conviene aquí hacer un alto y aclarar algunas cuestiones. Cuando Lipovetsky sostiene que detrás del consumo estético hay una ética se está refiriendo a que existe un proyecto de vida, un ideal de *cómo* se debe vivir. Más específicamente, está diciendo que dicho proyecto consiste en hacer del bienestar el fin de la vida de las personas. El antecedente clásico de tal postura nos retrotrae a la Antigüedad, más precisamente a la Grecia del siglo III a. C., y especialmente a la figura de Epicuro de Samos, fundador de una escuela filosófica que, entre otras cosas, pregonaba una vida cuyo fin era la búsqueda de la felicidad, y esta se encontraba ineludiblemente ligada al placer. El fundamento para actuar en la vida era justamente procurarse placer y alejarse de todo aquello que pudiera producirnos dolor, ello nos conduciría a la felicidad. Epicuro tenía presente desde ya que la satisfacción de los deseos conlleva un riesgo: sumir a los individuos en la dependencia o en el exceso. De allí que sugiriera la prudencia a la hora de evaluarlos y postulara la moderación; la sabiduría estaba asociada con la sobriedad y con la mesura, no así con el derroche ni la abundancia. De dicha tradición emerge la palabra “hedonismo” como una doctrina ética que asocia el placer con el fin de la vida y que Lipovetsky retoma para designar el ideal de vida imperante en nuestras sociedades contemporáneas promovido por el capitalismo en su actual fase de desarrollo. El sistema propone entonces una ética estética, una forma de considerar y vivir la vida, “Basada en los goces del presente, la renovación de

experiencias vividas, la diversión permanente”.[24] El capitalismo ha logrado que dicho ideal de vida se masifique, sea compartido por millones alrededor del globo, y con ello que compartan el carácter normativo que de él se desprende, a saber, que vivir conforme a dicho consumo estético está bien. Si el planteo se agotara en el hecho de que el capitalismo aunó a su lógica comercial intereses estilísticos no tendría un mayor potencial explicativo; el punto central aquí es la masificación de un modo de concebir la vida que es por completo solidario con el sistema que le da sustento.

Hay que decir que el individuo que Lipovetsky delinea no se entrega a los placeres desde la irreflexión, por el contrario, es plenamente consciente de las contradicciones en las que dicho ideal de vida incurre; anclado en el presente, está informado de los riesgos futuros, lo cual le depara una incertidumbre incompatible con su propio proyecto hedonista. “Es evidente que la vida en la sociedad estética no se corresponde con las imágenes de felicidad y belleza que difunde diariamente en abundancia”.[25] Como bien señala Lipovetsky, consumimos más belleza efímera a diario, pero ello no se traduce en un mundo más equitativo ni más justo, nuestra propia existencia está sujeta a estructuras muy endebles, cualquier cimbronazo puede afectarlas, la economía no nos da garantías de estabilidad en un mundo en permanente cambio, el medioambiente sufre las consecuencias de la actividad humana y si bien aún no lo hace notar de forma globalmente trágica comienza ya a verse lesionado el hábitat que nos cobija.[26] El mundo se estetiza, sin embargo, eso no redunda en mayor felicidad, ni mucho menos en mayor seguridad o estabilidad; por el contrario, nos volvemos consumidores cada vez más exigentes, lo cual implica que nuestro grado de insatisfacción crece conforme el mercado nos inunda con novedades todos los días. El resultado: tenemos la sensación de que el mundo en realidad se torna desagradable;

paradojas de la estetización, que le dicen. No todas son rosas, si bien es evidente que el ideal de vida hedonista prevalece, no está solo, entra en conflicto con otras normativas que establecen lo que es deseable para la vida, entrando en conflicto recíproco.

Las exigencias en torno a la salud se vuelven un culto que choca contra el ritmo impuesto por la dinámica de consumo. “Goce y salud: estamos innegablemente en el momento en que el modelo estético de vida, basado en la primacía de los goces inmediatos, retrocede ante el fortalecimiento de un modelo preventivo y sanitario, gobernado por el miedo”.[27] Dicho mal y pronto, estamos movilizados por brindarnos satisfacción pero también estamos atentos a nuestra salud, que muchas veces marca límites a lo posible o deseable. De forma similar, la conciencia ecológica nos plantea una serie de valores que se oponen férreamente a la vida de consumo. Existe una manifiesta incompatibilidad entre el modelo de vida subyacente al capitalismo artístico y el porvenir venturoso de la Tierra; como ya se advirtió más arriba, cualquier propuesta ética que se precie de reivindicar la defensa del medio ambiente postulará principios o normas que entrarán en conflicto con el ideal de vida estético asociado al capitalismo artístico. Al mismo tiempo la educación suele imponer un sistema de normas que puede enfrentar la cultura de los placeres inmediatos, aunque a partir de la década de los sesenta dio un viraje que la hizo profundamente solidaria con la sociedad de consumo. “De este modo, los valores educativos se alinearon con la cultura individual-hedonista estimulada por la era del consumismo”.[28] No obstante, educar, señala Lipovetsky atinentemente, es también enseñar a frustrarse, a no ser preso de la inmediatez, a poder decir que no, a ser reflexivo; en una palabra, a poner límites a nuestros deseos. Por último, la eficacia como ideal empresarial entra en pugna con la vida orientada al placer toda vez que nos impone una

tensión y un nivel de exigencias a menudo difíciles de soportar. La obligación de ser eficaces traspasa el ámbito laboral y se cierne sobre el resto de nuestras actividades; así, somos severos con nuestra alimentación sometiéndola a restricciones, con nuestro cuerpo haciéndolo objeto de entrenamientos duros, con nuestra imagen, aplicada a encajar dentro de los estándares del momento, etc. Dichas imposiciones sociales van muchas veces a contramano del ideal de vida estético, haciendo notorio el hecho de que la plenitud encuentra escollos constantemente.

En cualquier caso, los reparos frente a la ética estética actual desnudan una conflictividad temporal inevitable en todo este embrollo. La ética estética que profesamos sin culpa se ciñe mayormente a nuestro presente, a hacer de él un momento gozoso, novedoso, placentero, etc. De más está decir que ninguno de nosotros descuida su proyección a futuro, que planifica objetivos por venir y estipula plazos con cierto cuidado. No obstante, el modelo ético detrás de la vida de consumo estético privilegia el anclaje en el presente, principalmente porque reivindica ante todo la experiencia y la emotividad. Tal ideal de vida hegemónico convive, como se dijo, con modelos antagónicos, con propuestas que lo denuncian como inviable: permanentemente está puesto en cuestión, y en aquella tensión sobrevive.

Lipovetsky insiste en algo que es crucial. Según él, la sociedad que alumbra el capitalismo artístico no está amenazada por contradicciones insalvables que la vayan a hacer sucumbir tarde o temprano, en todo caso está poblada, eso sí, por tensiones internas, por corrientes que chocan y se enfrentan, que dan como resultado una cultura habitada por innumerables paradojas. La realidad paradojal, como vimos, desplaza a la realidad constituida por contradicciones excluyentes, no hay una puja que se decida por la primacía de una sobre otra, no hay instancia en el planteo de Lipovetsky que suponga la supresión definitiva de los males del mundo.

Hay tensiones, sí, simultáneas, en convivencia. Lipovetsky se rehúsa a considerar el futuro del capitalismo en términos catastróficos, no le depara un ocaso estruendoso sino que prefiere advertir un sinfín de situaciones que, lejos de representar indicios de una debacle absoluta, ponen de manifiesto una compleja trama de tensiones en coexistencia. “Aquí proponemos otra lectura de conjunto: una lectura que se sitúa en el punto de vista de las tensiones paradójicas, no en el de las nostalgias y las catástrofes”.[29] Para Lipovetsky la realidad, más que tragedia, se vuelve ironía. El sistema que universaliza un ideal de vida cuya meta es la felicidad asociada al autodesarrollo personal es el mismo que somete al individuo a exigencias de rendimiento y eficacia que lo presionan al punto de desarrollar patologías como *stress*, hipertensión, bulimia, anorexia, ansiedad, insomnio, depresión, etc. El modo de vida que nos promete la realización y la felicidad es el mismo que socava los recursos naturales y nos deja sin planeta. Nada de todo esto alcanza para hacer desbarrancar de una vez y para siempre al sistema capitalista, al contrario, dichas tensiones, y muchas otras, cohabitan entre sí, balanceándose, a veces se solapan, repliegan o destacan.

Lipovetsky es plenamente consciente de las dificultades a nivel social, económico y ecológico que se avecinan a futuro, pero apuesta a que podrán sortearse en gran medida por el uso de la técnica, poniendo la inteligencia y creatividad humana a trabajar en usos tecnológicos que eviten, por ejemplo, la degradación del planeta, las hambrunas, la marginación social, etc. En palabras del propio filósofo, no habrá que esperar tanto del arte para hacer de este mundo un lugar más próspero para todos, sino de la inteligencia humana aplicada, básicamente, al dominio técnico. Los ejemplos más próximos que tenemos de ello son los avances en el desarrollo de las energías renovables: reemplazar el uso de combustibles fósiles por energías que no generen un impacto negativo en el medio ambiente, como son

la energía solar o la eólica, entre otras. Es en este preciso momento cuando nos da la sensación de que Lipovetsky nos debe algo más, que no nos satisface mucho con su perspectiva, que no solo dista de ser novedosa sino que además creemos insuficiente para enfrentar los peligros que el propio sistema engendra.

Desde luego que el conocimiento científico puesto al servicio de la humanidad puede contribuir al sostén de nuestra vida en el planeta, sería sumamente necio negarlo, el punto es apostar tan fuerte a ello. Si así fuera, estaríamos sosteniendo la idea de que todos nuestros problemas se reducen a una cuestión instrumental, a nuestra eficacia material para administrar fríamente los recursos de los cuales disponemos. En tal caso, hace rato que estamos al tanto de los problemas que comporta nuestra mera presencia en la Tierra y también hace rato que venimos haciendo uso de la técnica. Casi podríamos decir que lo hacemos desde el momento en que como homínidos nos pusimos de pie en dos patas y dejamos nuestras manos libres. En verdad parece ser la sofisticación de la técnica la que nos ha arrojado a nuestro actual estado de desarrollo como sociedad; cabe preguntarse entonces si podemos descansar tranquilamente en la confianza de que solo gracias a ella podremos lograr masivamente cotas de calidad de vida digna. No obstante lo dicho, Lipovetsky acompaña su confianza en la inteligencia humana con una propuesta que transita por una vía diferente, aunque complementaria, de las soluciones tecnocientíficas.

Y es que el ideal de vida que sugiere no dista de poseer un valor estético, de hacer de la vida de las personas algo más armonioso y placentero, sin embargo, entiende que la actual sociedad entre imperativos de mercado, consumo masivo y necesidades de autorrealización no conduce a ello. Aboga entonces por lo que llama un ideal estético superior asociado con la calidad de vida, que se aleje de las imposiciones del

mercado, de la lógica que este busca imprimirle a la vida humana, del *non-stop* continuo de experiencias triviales, fugaces y despreocupadas; pretende un ideal de vida que se aleje de los cánones del consumo masivo, que haga primar la calidad de las experiencias por sobre la cantidad de estas, que dé lugar para el goce lento y consciente de la existencia, que erradique el continuo estado de urgencia en el que vivimos. “A la estética de la aceleración hay que oponer una estética de la tranquilidad, un arte de la lentitud que sea preámbulo de los goces del mundo y permita sacar el mejor partido de la propia vida”.[30] Según Lipovetsky, su propuesta no consiste en reivindicar el ideal ascético de una vida de renunciamiento; al tren de consumo acelerado de nuestros días no opone la abstención total del consumo, sino la paulatina independencia de las imposiciones del mercado. Al ritmo vertiginoso y desesperado que el consumo le imprime a nuestros días contrapone una sabia pausa en donde encontrar el gozo profundo del existir.

Este elogio de la lentitud impone nuevas formas de conducta, la reedición de una vigilancia de sí, tópico muy común a lo largo de la historia de la filosofía. En todo ello hay un reconocimiento implícito y es que finalmente la cuestión no se dirime en términos técnicos sino más bien en términos éticos. Dicho de otro modo, la discusión es cómo modelar cada uno una conducta en la vida que no signifique la renuncia a los placeres, sino que los celebre responsablemente y que busque a la par la autonomía concreta de los cánones establecidos por el mercado. La cuestión técnica no llevaría entonces la delantera, sino que se subsumiría a la discusión ética. No queda demasiado claro cómo sería posible implementar un cambio en las costumbres de tamaña magnitud, es decir, no es claro cómo un modelo ético hedonista masivo puede ser reemplazado por otro, y cómo un individuo hedonista admitirá un reemplazó que le significará un sacrificio a su placer. Nuestra incredulidad

contemporánea nos hace pensar muchas veces que somos hijos del rigor y que el imperio de la necesidad es el que promueve los cambios. De ser así, la humanidad entera descubriría la conveniencia de cambiar su estilo de vida ya demasiado tarde, cuando las consecuencias materiales fuesen irreversibles y el daño humanitario-ambiental no encontrase reparación alguna posible. Ante dicho panorama es que, con Lipovetsky, debemos creer que podemos hacer algo mejor y que tenemos facultades y herramientas para hacerlo; allí es cuando algo de confianza aún ponemos en la humanidad.

La ética estética que se ha venido describiendo a lo largo del presente texto se ha convertido en un ideal dominante a escala mundial. Lipovetsky señala que ello no equivale a decir que dicho modelo ético sea hegemónico, dado que existen por sobre él una serie de valores superiores que se lo impiden y que están relacionados con el orden democrático y la vida moral. No vivimos en una suerte de "yermo moral", carente de valores y normas; nuestra sensibilidad ante la injusticia, aduce el filósofo francés, no se encuentra apagada, todavía nos indignamos, aún nos rebelamos ante lo que consideramos injusto. Todo ello indicaría que los valores hedonistas e individualistas no se han absolutizado, y que por encima de ellos aún admitimos valores superiores. "Los principios morales no han caducado en modo alguno. No hemos perdido el espíritu: la decadencia moral es un mito",[31] se atreve a afirmar Lipovetsky.

El individualismo no es sinónimo de vacío moral: Lipovetsky cree descubrir en él una faceta solidaria, menos egocéntrica y más dispuesta a preocuparse por los demás de forma directa, sin la necesidad de mediatizar su denuedo a través de un proyecto colectivo o vinculante. El individualismo propiciaría, paradójicamente, una militancia a la carta e inmediata, sin el requisito de adherir a un combo ideológico cerrado.

Se ha insistido en que el capitalismo artístico impone un ritmo vertiginoso y contundente a la vida. Ello se traduce en nuestras prácticas, desde la alimentación al trabajo, el desplazamiento, el entretenimiento, el sueño reparador, etc. Se hace escaso el debido descanso, la pausa reflexiva y el tiempo desinteresado; nuestra vida transcurre, en términos generales, a alta velocidad, y, como se sugirió anteriormente, ello entra en tensión permanente con nuestra salud y con nuestro anhelo de realización personal, es decir, con el proyecto que creemos que va a hacernos felices. Todo ello no hace otra cosa sino poner de manifiesto una enorme insuficiencia ética: la ética estética que impone culturalmente el capitalismo artístico de nuestros días no logra hacer factible una forma de vivir con plenitud, sin apremios ni angustias; la autorrealización conlleva un sacrificio enorme a los individuos que acarrea múltiples padecimientos y que con ello no hace sino oponerse al ideal que persigue. Lipovetsky interpreta que el compromiso que debe asumir el sistema es el de conciliar el proyecto individualista-hedonista a un costo menor para el responsable, y que para ello el foco debe estar puesto en enriquecer cualitativamente la vida. Ello no se traduce en la reivindicación de un ideal de vida ascético, un renunciamiento radical que niegue todo placer y que implique dejar de consumir, sino una toma de conciencia que privilegie en todo caso el goce detenido y que nos aleje de los imperativos de mercado, y que nos libre con ello de su demanda de cambio veloz y permanente. Aprender a gozar con moderación supone ser consciente de que la cantidad no hace a la calidad, que ser absorbido por el fragor del consumo indiscriminado no conduce a una vida más feliz, sino que redunda a la larga en una insatisfacción y una desdicha proverbial. Apartarse de todo ello requiere aprender a, como dice Lipovetsky, “Poner el freno a la fiebre del cada vez más”, [32] asumir que el criterio de nuestra vida sea el de la calidad de experiencias en vez de su cantidad y ello es posible en el

detenimiento que propicia el sentir y la reflexión sinceros.

Podríamos estar tentados a pensar que una merma del ritmo haría nuestros días algo más saludables: en términos temporales, una ralentización de nuestras actividades que dejara lugar para el tiempo de ocio fructífero, para el detenimiento en la experiencia placentera, podría ser una salida a la vida de vértigo y frenesí consumista. Lipovetsky contempla ambiguamente esta posibilidad: descree que sea posible masificar un ideal que signifique desacelerar el ritmo de vida y encontrar la medida justa en el detenimiento. Sostiene que el tren de la historia viene acrecentando el pulso de nuestra vida: la modernidad fue incremento y velocidad y ello no ha hecho más que acentuarse a lo largo de los siglos. Es más, en tono algo profético, Lipovetsky se anima a avizorar el futuro cercano y no descubre allí una merma o un desaceleramiento generalizado. “En el mundo que se avecina proseguirá la aceleración general y, en casos concretos, procesos de ralentización en respuesta a las necesidades de experiencias de calidad, de contemplación, de tranquilidad, de silencio o de placeres estéticos más refinados”.[33] El mundo seguirá siendo un hervidero pero la tendencia será a compensar el esfuerzo y la tensión con momentos de mayor calidad estética; así, el capitalismo estético tenderá a profundizarse en pos de ofrecer cotas de calidad superiores, experiencias diversas y más altas. Ello no desplazará por completo a la ética estética de la inmediatez, de las experiencias cuantiosas y fugaces; lo que se dará es algo así como el complemento justo entre las prácticas del consumo frívolo y su ritmo agotador y las experiencias más refinadas y de calidad que sirvan para equilibrar la balanza. Pero todo eso implica, como se dijo, tomar distancia de las exigencias del mercado, el ideal de una vida estética no puede estar acotado a su vínculo con el consumo, es deseable que la realización personal no dependa con exclusividad de las imposiciones del mercado, sino que se

nutra de valores y prácticas a él ajenas e incluso, por qué no, contrarias a sus mandamientos. Para ello, Lipovetsky confía plenamente en la educación.

> Si queremos apoyar un modelo de existencia estética que no sea el que propone el mercado, ahí tenemos la escuela, la formación, la cultura humanista clásica, que conservan toda su importancia, por pequeña que sea su oposición al mundo tal como es hoy y tal como será mañana, aunque habría que probar a conciliarlos.[34]

Como vemos, Lipovetsky no se decide por una solución drástica ni revolucionaria, abona solapadamente la idea de una evolución del sistema, de un gradual mejoramiento que nos lleve a afianzar el ideal de una vida estética plena. Así como están dadas las cosas dicho ideal no se cumple y, como se sabe, su estrecha ligazón con el consumo masivo conlleva riesgos a nuestra existencia. La profundización del ideal de una vida estética conlleva una gradual toma de conciencia acerca de cómo estamos viviendo y de sus consecuencias no solo individuales, sino sociales y ecológicas. Lo que no está claro es si a ello estaremos inclinados por la fuerza de la necesidad o por la de nuestra propia madurez. A decir por el optimismo que brota del planteo de Lipovetsky deberíamos suponer que será fruto más bien de todo aquello que como seres humanos nos da derecho a sentir cierto grado de orgullo.

Algunas consideraciones críticas finales

¿Si el posmodernismo comporta, siguiendo a Lipovetsky, el punto culminante de un proceso histórico en donde el individuo se impuso definitivamente a las imposiciones que coartaban su libertad, qué decir de la sujeción a la que lo somete hoy por hoy el omnímodo operar del mercado? La más elemental de las observaciones no puede pasar por alto este punto, por obvio que resulte ser. Podríamos conceder a

Lipovetsky la razón en cuanto a que la sociedad actual encierra un buen puñado de situaciones que responden a una lógica paradojal; ahora bien, la principal es justamente aquella que condiciona nuestro modo de vida en términos generales aunque bien concretos: el capitalismo, según Lipovetsky, redunda en beneficios por dos razones, en primer lugar por su capacidad igualitarista, consumada a partir de la sociedad de consumo y el acceso irrestricto de las masas a una oferta material nunca antes vista, y por el otro lado por las posibilidades de desarrollo individual que ello facilita. En tal sentido, las personas tienen la posibilidad de construir su existencia a medida gracias al mercado que para ello facilita infinitas posibilidades, lo cual quiere decir que ha operado una histórica sustitución de la sujeción humana; el individuo fue deshaciendo a su tiempo el influjo que sobre él ejercían los dogmas religiosos, las morales rigoristas, ciertas ideologías políticas, etc., y ha celebrado ello como un logro histórico mayúsculo, al punto de llegar al convencimiento de ser protagonista de una época libre de ataduras, próspera para cualquier proyecto individual que busque la autorrealización. No obstante, como hemos repetido a lo largo del presente texto, olvida que dichas posibilidades poseen un precio, que lo vinculan al poder omnímodo del mercado. Desde luego Lipovetsky esto lo sabe, y de hecho su propuesta a futuro nos exhorta a que aprendamos a mantener una sabia distancia de todo lo peor que nos ofrece el mercado. No queda del todo claro cómo se supone que se generalizaría la conciencia que promueva una emancipación que en definitiva no sería tal, ya que Lipovetsky no desea un retraimiento del mercado, ni predice tampoco una desaceleración de su actividad; aduce que, preferentemente por medio de una educación que vuelva a enaltecer valores más altos que los que impone el ideal de vida hedonista, seremos capaces de regir nuestro consumo de un modo inteligente, haciendo primar las experiencias de calidad

antes que el derroche de vivencias anodinas.

El proceso de personalización posee una tendencia natural a achatar los criterios de valoración moral, a tergiversar los términos de un reclamo o reivindicación para releerlos en clave individualista, es decir, a desvirtuar irresponsablemente problemas de índole ético y político y reducirlos a una cuestión individual desarticulada del entorno social, las relaciones de poder y de todas las posibles lecturas que pudieran hacerse al respecto. En tal sentido, el proceso de personalización afirma el criterio de juzgar los hechos principalmente en términos individuales, lo cual promueve una mirada chata y reduccionista de la realidad. Se impone un modo de pensar cómodo y acrítico. "Aunque las reivindicaciones de los grupos siguen siendo formuladas en términos de ideal de justicia, de igualdad y reconocimiento social, es sobre todo en razón del deseo de vivir más libremente por lo que encuentran una audiencia de masa verdadera".[35] Así, por ejemplo, la lucha de grupos sexuales disidentes es leída meramente como un reclamo que concierne a la libertad del individuo para elegir el modo como quiere vivir su sexualidad, y pierde de vista así un sinfín de cuestiones relacionadas con ello, como por ejemplo los factores de poder que excluyen y marginan a tales personas, el rol que cumplen las instituciones que entran en juego, la moral y los intereses que subyacen a las posturas que obturan su derecho identitario, etc. Nuestro culto al ensimismamiento unido a la apatía política aplana nuestros criterios para analizar la realidad. No todo se reduce a un reclamo de carácter individual, aunque pueda prevalecer generalmente el criterio para interpretarlo así. La orientación sexual, por seguir con el mismo ejemplo, no puede acotarse meramente a una cuestión de elección personal, como si fuera equiparable a elegir productos entre las góndolas de un hipermercado. Cuando el criterio que se impone es el de la libre elección del individuo queda marginada de la discusión una multiplicidad de factores

que hacen al devenir colectivo de una sociedad. Algo similar ocurre con los juicios de corte moral: el proceso de personalización acostumbra comúnmente a las personas a juzgar la responsabilidad individual por sobre las condiciones del entorno, ya sean estas sociales-económicas, ideológicas, políticas, etc. Concebido vulgar e injustamente, el ideal de autorrealización personal fomenta un modo de pensar que responsabiliza al pobre de su condición de pobre, aduciendo, entre otras cosas, una propensión a buscar empleo supuestamente escasa. La masificación de un proyecto de vida cuya realización recae sobre el individuo habitúa al pensamiento a mensurar su concreción en términos individuales, eximiendo a cada uno de la responsabilidad del desarrollo de los demás; allí radica una cuestión moral central que refleja una de las tantas aristas que tiene el conflicto entre individuo y sociedad.

Como hemos podido apreciar en este somero repaso por algunos de los temas a los que dedicó décadas de trabajo, Gilles Lipovetsky ostenta una encomiable capacidad para inventariar la realidad. Resulta saludable que un intelectual sea capaz de observar con tanto detalle el contexto que lo circunda. Sin duda existe allí una actitud para replicar, sea cual fuere nuestra forma de pensar: estar atento a lo que pasa, incluso en aquellos órdenes que *a priori* podamos considerar menores o no dignos de atención. Nos indica, o advierte, que la sociedad contemporánea es sumamente compleja, que sus fenómenos admiten miradas muy diversas y que por ello puede no ser suficiente ser esclavo de una arquitectura conceptual rígida o añeja. El aspecto incierto de todo ello es que pareciera que tampoco podemos esperar una postura categórica o definitiva en relación con los desafíos que se nos presentan. El propio Lipovetsky no parece proveernos de soluciones plausibles, es más, tampoco parece tener en cuenta el prisma eurocéntrico-primermundista desde el cual contempla la realidad global.

Tampoco satisface su visión del porvenir: le falta realzar la entidad de los problemas que a futuro deberán enfrentar las sociedades que él mismo caracteriza y no se esfuerza por definir el rol de la política en su planteamiento.

Más allá de la apuesta a una educación que nos conmine a preferir goces más altos o elevados, no deja lugar a la reflexión política concreta, a qué proyecto colectivo cobijará la posibilidad de superar la hipermodernidad. En última instancia, parece dejar librada a los designios del individuo la responsabilidad por volcar sus preferencias conforme a valores más nobles que los que pregona el mercado. La mirada de Lipovetsky se antoja tan liviana como la propia sociedad que su análisis retrata, en ese sentido parece haber una coherencia respetable. Su filosofía no puede ser categórica ni redentora porque él mismo no cree en ello. Puede, eso sí, destacarse como un interesante análisis para disparar reflexiones complementarias, que versen en lo posible en torno a lo que el filósofo francés calla, olvida o desatiende.

Sin dudas el vínculo que establece entre el orden de los asuntos estéticos y el desarrollo del capitalismo es original y estimulante, es bueno subrayarlo. No obstante, desnuda también una cuestión ciertamente inquietante, y es que el atolladero al que conduce su propia reflexión nos deja, como se dijo, con un mal sabor de boca, preguntándonos qué otras alternativas serían posibles dentro del marco de su propio análisis, esto es, jugando su propio juego. Está por supuesto en quienes recibimos su obra la decisión de aceptar o desestimar los propios términos del juego.

Bibliografía del autor

LIPOVETSKY, G., *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986.

—. *El imperio de lo efímero.* La moda y su destino en las sociedades modernas, Anagrama, Barcelona, 1990.

—. *La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Anagrama, Barcelona, 1994.
—. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Anagrama, Barcelona, 1999.
—. *Metamorfosis de la cultura liberal*, Anagrama, Barcelona, 2003.
—. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, Anagrama, Barcelona, 2004.
—. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*, Anagrama, Barcelona, 2006.
—. *La sociedad de la decepción,* Anagrama, Barcelona, 2006.
—. *Los tiempos hipermodernos,* Anagrama, Barcelona, 2007.
—. *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*, Anagrama, Barcelona, 2016.
LIPOVETSKY, G. y SERROY, J., *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna,* Anagrama, Barcelona, 2009.
—. *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada,* Anagrama, Barcelona, 2009.
—. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, Barcelona, 2015

Bibliografía sobre el autor

CORRAL QUINTERO, R., "Gilles Lipovetsky: una sociología del presente pos(hiper)moderno", Revista Casa del Tiempo, Vol. I, Época IV, N.º 1. Disponible en https://bit.ly/3swYOG9.
LÓIZAGA, P., *Diccionario de pensadores contemporáneos,* Barcelona, Emecé, 1996.
ENGAÑA, C., *Las raíces de la forma. Lecturas sobre pensadores sociales contemporáneos* (comp. Marta Fernández), Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006.
TAMÉS, E., *Lipovetsky: del vacío a la hipermodernidad,* Revista Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol.

I, Época IV, N.º 1. Disponible en https://bit.ly/2ZMNRE2.

---

1. Lipovetsky, G. y Serroy, J., *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, Barcelona, 2015, pág. 353. ↩
2. Lipovetsky, G., *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986, pág. 79. ↩
3. Las vanguardias de comienzos del siglo XX fueron movimientos artísticos que se reivindicaban a partir de la ruptura que proponían con los valores artísticos heredados y las formas establecidas. Entre ellos podemos mencionar al futurismo, el fauvinismo, el dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo, entre otros. ↩
4. Lipovetsky, G., *op. cit.*, pág. 83. ↩
5. *Ibidem*, pág. 87. ↩
6. *Ibidem*, pág. 88. ↩
7. *Ibidem*, pág. 88. ↩
8. El espacio representado dejó de reflejar situaciones cotidianas para dar lugar a contenidos de un carácter más abstracto o simbólico, concitando en oportunidades el desconcierto del espectador. Se establece un rol novedoso para el otrora observador pasivo, una exigencia de interpretación, trabajo o toma de posición; en definitiva, un involucramiento que supone que pararse frente a un cuadro ya no es simplemente como mirar a través de una ventana. ↩
9. Lipovetsky, G*., op. cit.*, pág. 98. ↩
10. Adorno, T., *Teoría estética*, España, Taurus, 1971, pág. 25. ↩
11. Claro que hace rato que las vanguardias artísticas que fueron pioneras rebeldes contra la tradición han sucumbido. El espíritu que las impulsó no demoró en hacer visibles sus propias limitaciones. Si era un movimiento artístico destinado al fracaso con base en sus contradicciones internas es un debate que excede la propuesta de esta presentación. La institucionalización de su propuesta cristalizada en la sociedad de consumo constituye su trágico fin: la rebelión se convirtió en norma en el decurso del siglo XX. ↩
12. Lipovetsky, G., *La era del vacío…*, pág. 109. ↩
13. Entre los aspectos negativos que el propio Lipovetsky atribuye al desarrollo del capitalismo a nivel global se encuentran las recurrentes y a la vez que profundas crisis económicas y sociales, las desigualdades que el propio sistema genera, la inclinación a reducir la protección social de los individuos y las catástrofes ecológicas que produce. ↩
14. Para quienes sean afectos a las definiciones, aquí se compendian algunas que el propio autor suministra en distintas ocasiones acerca del capitalismo artístico:

    "El capitalismo artístico es ese sistema que produce a gran escala bienes y servicios con fines comerciales, pero con un componente estético-emocional que utiliza la creatividad artística para estimular el consumo comercial y entretener a las masas". Lipovetsky, G., *op. cit.*, pág. 55.

    "El capitalismo artístico debe entenderse como ese estado del orden económico liberal que por no estar centrado ya fundamentalmente en la producción de bienes de equipamiento invierte cada vez más en las industrias de creación para colocar en el mercado multitud de productos y servicios de consumo atractivos, bienes que generan placer, distracción y experiencias emocionales". *Ibidem*, pág. 57.

    "El capitalismo artístico designa el sistema económico que tiende a estetizar todos los elementos que componen y organizan la vida cotidiana: objetos, medios de comunicación, cultura, alimentación, apariencia visual, pero también tiendas y centros comerciales, hoteles y restaurantes,

centros urbanos, riberas, muelles y yermos industriales". *Ibidem*, pág. 264.

15. Piénsese por ejemplo en la cultura de la *customización* que prolifera en todos los órdenes, la moda de la personalización de todo, desde el color de la pintura que adornará el *living* de nuestra casa a la disponibilidad de fondos de pantalla para el dispositivo electrónico que prefiera: todo está allí disponible para que nuestra vida esté vestida a nuestro gusto, para causarnos placer estético.
16. Lipovetsky, G. y Serroy, J., *La estetización del mundo…*, pág. 51.
17. El ejemplo más acabado y emblemático de todo ello es el de la publicidad, una infinidad de técnicas y procedimientos de índole audiovisual puestos a generar sensaciones, a sugerirnos experiencias y sentidos, a poner en ebullición nuestro deseos. Tómese el lector el trabajo de detenerse a observar cualquier comercial: aisle por un instante el producto o servicio que se le ofrece, imagínelo en bruto, separado de todo aquello que lo rodea, de las personas siempre alegres que lo promocionan, de las relaciones que entre ellos se sugieren, de los ideales de los que participan, de los ambientes que los rodean, en fin, haga de cuenta que todo ello no existe, separe al producto en cuestión de todo ello. ¿Por qué se asocian deliberadamente un sinfín de personas, situaciones, historias y cosas con el objeto para promocionar? Si lo que se busca vender es, por ejemplo, algo tan burdo como un chicle, ¿por qué se lo asocia con una mujer joven y guapa, o con una situación breve que busca hacernos reír? Precisamente porque el producto en cuestión importa menos que las sensaciones que en nosotros buscan promover. Imagine a la vez que en las sociedades que defienden el libre mercado y la iniciativa comercial privada los productos y marcas compiten entre sí abarrotando las góndolas y escaparates; volviendo al ejemplo del chicle, son varias las marcas que pugnan por ganarse al consumidor vendiendo esencialmente lo mismo, de modo tal que la diferenciación debe estar dada por alguna otra cosa independiente del producto mismo, y es allí cuando el *marketing*, el diseño y la publicidad entran en escena y tienen mucho que decir.
18. Lipovetsky, G. y Serroy, J., *op. cit.*, pág. 53.
19. *Ibidem*, pág. 21.
20. *Ibidem*, pág. 40.
21. *Ibidem*, pág. 44.
22. "El capitalismo artístico no ha desarrollado solo una oferta creciente de productos estéticos: ha creado un consumidor bulímico de novedades, de animaciones, de espectáculos, evasiones turísticas, experiencias emocionales, goces sensitivos: dicho de otro modo, un consumidor estético, o más exactamente, un transestético". *Ibidem*, pág. 50.
23. *Ibidem*, pág. 325.
24. *Ibidem*, pág. 325.
25. *Ibidem*, pág. 25.
26. Desde Global Footprint Network se estudia la evolución de la huella ecológica, o lo que es lo mismo, el registro y las consecuencias que la actividad humana deja sobre el planeta. Los últimos resultados al día de la fecha indican que cada año, entre los meses de julio y agosto, la humanidad extrae y consume todos los recursos que la Tierra es capaz de regenerar en un año. O dicho de otro modo, promediando la mitad del año ya agotamos los recursos que a la Tierra le toma un año regenerar. En el año 2017, la fecha estipulada como límite es el 2 de agosto; para esa fecha habremos utilizado más recursos de los que la Tierra puede reponer en un año. Más información en http://www.footprintnetwork.org/.
27. Lipovetsky, G. y Serroy, J., *op. cit.*, pág. 332.
28. *Ibidem*, pág. 335.
29. *Ibidem*, pág. 339.

30. *Ibidem*, pág. 28.↩
31. *Ibidem*, pág. 347.↩
32. *Ibidem*, pág. 354.↩
33. *Ibidem*, pág. 351.↩
34. *Ibidem*, pág. 353.↩
35. Lipovetsky, G., *La era del vacío*…, pág. 116.↩

Acerca de los autores

Romina Conti

Nació el 19 de julio de 1978 en Mar del Plata, Argentina. Es doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de Lanús, especialista en Docencia Universitaria y profesora en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea (FH-UNMdP), el Grupo de Investigación Problemáticas Socioculturales (FCSyTS-UNMdP) y la Asociación Argentina de Investigaciones Éticas – Consejo Regional Buenos Aires. Actualmente se desempeña como docente-investigadora en la asignatura Estética del Departamento de Filosofía y en la asignatura Filosofía Social del Departamento de Trabajo Social, ambas en la UNMdP. Sus investigaciones, vinculadas a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, abordan problemas de estética filosófica y de filosofía política y social contemporánea. Entre algunas de sus publicaciones pueden destacarse las compilaciones *Violencia y conflicto en la sociedad contemporánea* (Las Cuarenta, 2010), *Teoría social y praxis emancipatoria. Lecturas críticas sobre Herbert Marcuse* (Herramienta, 2011) y *Perspectiva descolonial* (EUDEM, 2018).

Mariano Oscar Martínez Atencio

Nació el 6 de Septiembre de 1979 en 25 de Mayo, Buenos Aires, Argentina. Es doctor en Filosofía por a Universidad de Buenos Aires, profesor y licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea (Facultad de Humanidades) y la Asociación Filosófica Argentina (AFRA). Actualmente se desempeña como docente-investigador en la

asignatura Estética del Departamento de Filosofía de la UNMdP, en la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro y en la Escuela de Cerámica Rogelio Yrurtia. Ha publicado diversos trabajos sobre sus temas de investigación, vinculados a la filosofía analítica del arte y la experiencia estética, tanto en actas de congresos como en revistas especializadas de alcance nacional e internacional. Entre sus publicaciones se encuentra el texto *Filosofía Analítica del Arte. Una Introducción* (UNMdP, 2016).

Gabriel Leopoldo Cabrejas
Nació el 24 de noviembre de 1961 en Buenos Aires, Argentina. Es profesor en Letras, magíster en Historia y doctor en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra los Grupos de Investigación Historia y Memoria del Turismo en Mar del Plata y Problemas de Filosofía Contemporánea (FH-UNMdP), el Instituto de Estudios Culturales y Estéticos (IECE) y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Universidad de Buenos Aires (GETEA). Desde 2014 es profesor adjunto a cargo de la asignatura Estética del Departamento de Filosofía, UNMdP. Entre sus trabajos publicados destacan: *Un escenario en la playa. Itinerarios del teatro marplatense –1940-1950–* (Eudem, 2015), *Los años 60, un modelo para amar. Teatro y sociedad marplatenses* (Eudem, 2017) y *Años de fuego. Veinte años de historia y poética teatrales. El Séptimo Fuego –1997-2017–* (La Fábrica de Bienes Inmateriales, 2017).

Cristian Rubén Bianculli
Nació el 2 de agosto de 1987 en Mar del Plata, Argentina. Es profesor en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea de la Facultad de Humanidades de la misma Universidad. Actualmente se desempeña como docente adscripto de la asignatura Estética en el Departamento de Filosofía. Ha presentado trabajos sobre la teoría socio-estética

de H. Marcuse en diversos encuentros académicos de su especialidad y ha co-compilado las *Actas de las II Jornadas Internacionales de Filosofía y Ciencias Sociales y I Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política: de la crítica a la transformación: rebelión y resistencia a 50 años de los movimientos sociales del 68* (UNMdP, 2019).

Esteban Raúl Cardone

Nació el 21 de julio de 1981 en Mar del Plata, Argentina. Es profesor en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea de la Facultad de Humanidades de la misma Universidad. Actualmente se desempeña como docente adscripto de la asignatura Estética en el Departamento de Filosofía de la UNMdP y como becario Tipo A de la misma universidad. Es doctorando en Filosofía por la UNLa con un proyecto que aborda aportes sobre el problema del arte en M. Heidegger y en M. Seel. Ha presentado trabajos sobre problemas y autores de la estética contemporánea, en diversos encuentros académicos de su especialidad y ha co-compilado las *Actas de las II Jornadas Internacionales de Filosofía y Ciencias Sociales y I Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política: de la crítica a la transformación: rebelión y resistencia a 50 años de los movimientos sociales del 68* (UNMdP, 2019).

Nahir Fernández

Nació el 22 de mayo de 1990 en Mar del Plata, Argentina. Es profesora en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea de la Facultad de Humanidades de la misma Universidad. Actualmente se desempeña como docente en la asignatura Introducción a la Filosofía y en el Programa de Ingreso apoyo y permanencia del Departamento de Filosofía de la UNMdP. Es becaria Tipo A de la misma universidad y doctoranda en Filosofía por la UBA. Ha presentado trabajos

sobre sus temas de investigación en diversos encuentros académicos de su especialidad y ha co-compilado las *Actas de las Jornadas de la Cátedra de Antropología Filosófica y las Actas de las Jornadas Internas del Departamento de Filosofía* (UNMdP, 2019).

Carlos Federico Mitidieri

Nació el 17 de marzo de 1982 en Buenos Aires, Argentina. Es profesor y licenciado en Filosofía por la Universidad del Salvador e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea en la UNMdP. Actualmente se desempeña como docente en la USAL y como becario doctoral del CONICET, realizando sus estudios doctorales en la UNLa. Ha presentado y publicado trabajos sobre sus temas de investigación, vinculados a la estética de Adorno, tanto en encuentros nacionales e internacionales como en revistas especializadas. Ha co-compilado las *Actas de las V Jornadas Nacionales de Antropología Filosófica:Trasmutaciones y usos de lo político en la sociedad de hoy* (UNMdP, 2014).

Juan Pablo Sosa

Nació el 23 de octubre de 1984 en Córdoba, Argentina. Es licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea y el Grupo de Análisis Epistemológico, ambos de la Facultad de Humanidades de la misma universidad. Actualmente se desempeña como docente adscripto de las asignaturas Estética y Filosofía Contemporánea, del Departamento de Filosofía de la UNMdP y como becario doctoral del CONICET, realizando sus estudios doctorales en la UNLP. Ha presentado trabajos especializados en la filosofía de Gilles Deleuze en diversos eventos científicos nacionales e internacionales. Ha compilado junto con Santiago Díaz el libro *Hacer Audibles…devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea* (UNMdP, 2013).

Maximiliano Ezequiel Correia

Nació el 10 de enero de 1990 en Adrogué, Buenos Aires, Argentina. Es estudiante avanzado del Profesorado en Filosofía en la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea en la misma universidad. Ha sido estudiante docente adscripto de la asignatura Introducción a la Filosofía del Departamento de Filosofía de la UNMdP y ha presentado y publicado trabajos sobre la filosofía de J. Rancière en diversos encuentros y jornadas de Filosofía.

Ignacio Girala

Nació el 8 de mayo de 1995 en Mar del Plata, Argentina. Es estudiante avanzado del Profesorado y la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea en la misma universidad. Actualmente se desempeña como ayudante estudiante en la asignatura Estética del Departamento de Filosofía de la UNMdP y como becario EVC del CIN. Ha presentado y publicado trabajos sobre la filosofía de W. Benjamin en diversos encuentros y jornadas de Filosofía.

Guillermo López Geada

Nació el 31 de diciembre de 1990 en Mar del Plata, Argentina. Es estudiante avanzado del Profesorado en Filosofía en la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea en la misma universidad. Ha sido estudiante docente adscripto de la asignatura Introducción a la Filosofía del Departamento de Filosofía de la UNMdP. Ha presentado y publicado trabajos sobre la filosofía de C. Menke en diversos encuentros y jornadas de Filosofía.

Jazmín Bassil

Nació el 9 de febrero de 1996 en Buenos Aires, Argentina. Es

estudiante avanzada de la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea en la misma universidad. Ha presentado trabajos sobre problemas de estética en diversos encuentros y jornadas de Filosofía.

Ignacio Leandro Luis

Nació el 30 de septiembre de 1994 en Mar del Plata, Argentina. Es estudiante avanzado del Profesorado en Filosofía en la Universidad Nacional de Mar del Plata e integra el Grupo de Investigación Problemas de Filosofía Contemporánea en la misma universidad. Ha sido estudiante docente adscripto de la asignatura Introducción a la Filosofía del Departamento de Filosofía de la UNMdP y ha presentado trabajos sobre la filosofía de J. Baudril en diversos encuentros y jornadas de Filosofía.